ISSN 0371-4284

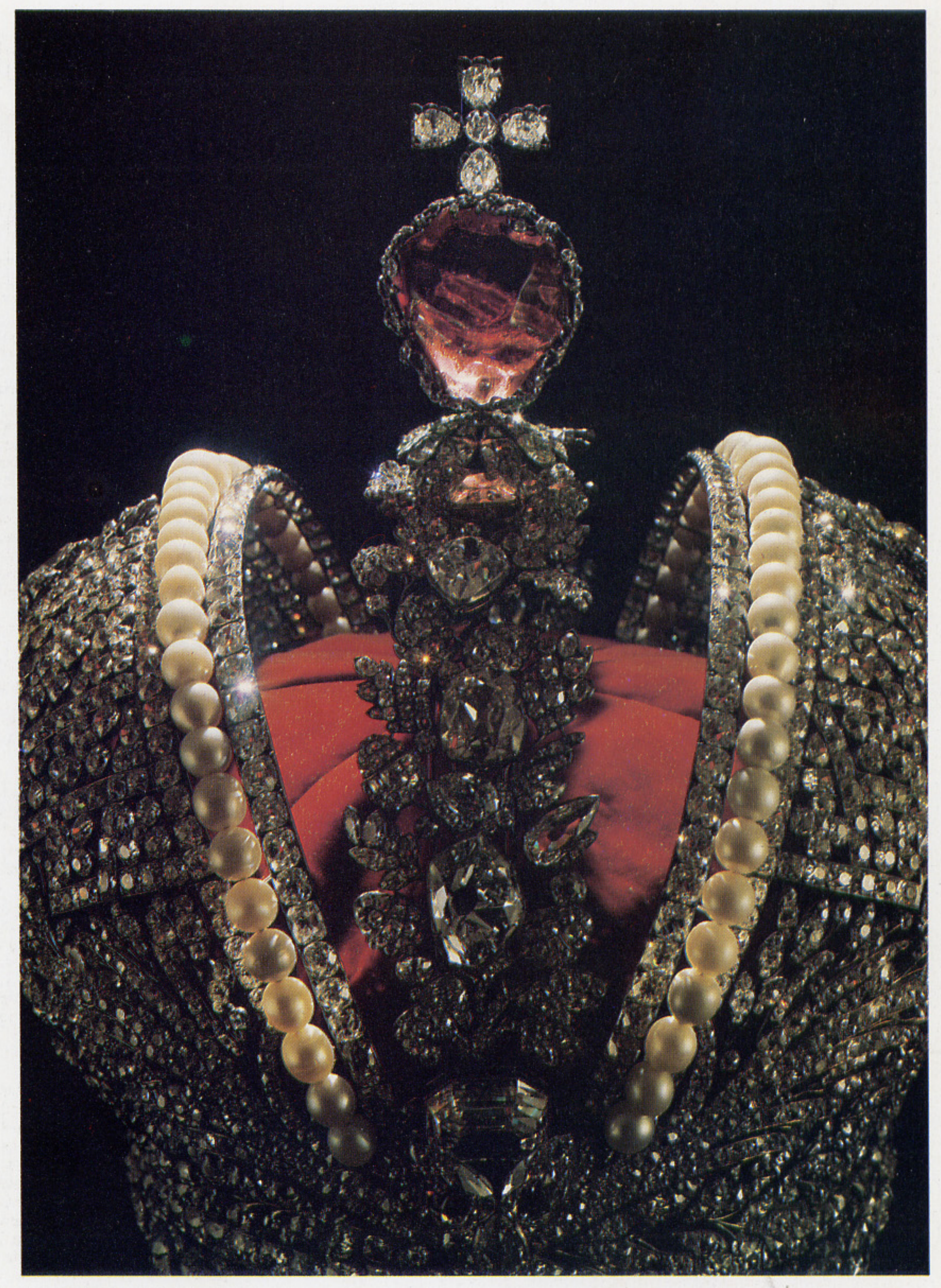
СОВЕТСКОЕ ФОТО 91 5

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР









НИКОЛАЙ РАХМАНОВ
(МОСКВА)
КОРОНА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

Материал о «Съемке в «Алмазном фонде» читайте на стр. 24



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАЙ 1991

Главный редактор
ЧУДАКОВ Г. М.

Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
ВЕТРОВ С. Л.
(заместитель главного редактора)
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
КУЗНЕЦОВА Н. Н.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва
Центр М. Лубянка, 16

Телекс
4111421 PERO SU
FAX 200-42-37

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

сдано в набор 20.02.91
подп. в печать 27.03.91
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2852
тираж 146 816
цена 1 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Государственного комитета СССР по печати.

129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

НИКОЛАЙ РАХМАНОВ
(МОСКВА)
ЛЕНИНГРАД

АДОЛЬФ ДЕ-МЕЙЕР
(ГЕРМАНИЯ)
НАТЮРМОРТ «РОЗЫ», 1908 г.

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

Снимать нужно все

...Совершенно неожиданно для себя я вырезал из журнала фотографию. Женщина после дождя. Ничего особенного — слипшиеся волосы, промокшая одежда...

Почему я сделал это? Может, знакомым показалось лицо? Нет, снято со спины. Пленило мастерство фотографа? Да, наверно, но все равно не это главная причина.

Просто я увидел то, что все реже и реже мы замечаем в нашей насквозь, вдоль и поперек политизированной жизни. Я увидел женщину после дождя.

Есть в лексиконе фоторепортеров такое словечко — чернуха. Нет, это не обязательно черно-белый снимок, это может быть и слайд. Чернуха — значит тот социальный срез окружающей нас действительности, снимать который в годы пресловутого застоя было делом если и не запретным, то во всяком случае «неперспективным». По крайней мере — в своем Отечестве.

Неустроенность быта, безрадостное сегодня и непредсказуемое завтра, экологическое варварство и старательно ретушируемая история страны — все это, вся эта чернуха оставалась невостребованной временем. Позаимствовав слова из писательской терминологии, можно сказать, что по-настоящему честные фотографы снимали «в стол».

Но время пришло. Поменялся ветер; он не разогнал тяжелых туч, нависших над нами, но воздух стал другим, люди задышали. И жадно набросились на все то, чего не видели, не читали, не знали. Идеологические плотины, заболотившиеся запруды ханжества и лицемерия в одночасье смело напористым, подчас необузданным весенним потоком.

И год, и два назад синоптики от журналистики предвещали: все, дескать, мода на чернуху прошла, лимит конъюнктуры исчерпан... А жизнь складывалась по-своему: и фотографы, не стерев еще с кофров горячей пыли Спитака и Ленинакана, летели, ехали, неслись в обезвоженно-обезжизненное Приаралье, в недобитые Чернобылем села Белоруссии и — дальше, в суровую фатальность Балтии. Чтобы, вернувшись и «сбросив» очередную съемку, устремиться в отравленную фенолом Уфу, кровоточащий Цхинвали...

Я вспоминаю командировки последних лет. И снимки, сопровождавшие мои тексты: стреляные гильзы; детишки, выбравшиеся на солнышко из землянки; страшное кладбище в Баку; радиационные могильники Полесья...

Что это все — чернуха? Увы, это наша сегодняшняя жизнь. Это будни наших родных и близких. Это действительность, в которой взрослеют дети и из которой уходят со вздохом старики.

Как быть фотографу? Что снимать, чтобы не снискать обидного клейма «конъюнктурщик»? Пир во время чумы — этакие «прекрасности жизни» в виде многочисленных презентаций, шоу, конкурсов красоты и т. д.? Или — саму «чуму»?

Вопросы непростые, но, как ни странно, прост ответ: снимать можно и нужно все. Но при одном условии: камера будет откровенной лишь тогда, когда в руках ее держит человек совестливый, обладающий не только острым глазом, но и честным взором, обращенным в первую очередь внутрь самого себя.

На стол ложатся все новые и новые снимки, фоторепортеры уезжают в новые командировки... Что они привезут?

Сергей РОМЕЙКОВ

Александр Лаврентьев **Неизвестный Родченко**



А. М. РОДЧЕНКО НА СЪЕМКЕ, 1932 г.

1991 год — год столетнего юбилея — действительно станет годом Родченко. Одновременно проходят выставки его работ в Германии, Финляндии, Норвегии. Он — участник выставок «Искусство и реклама» в Центре им. Помпиду в Париже; «Высокое и низкое. Современное искусство и современная культура» в Нью-Йоркском музее современного искусства, а также «Искусство в жизнь. Русский конструктивизм 1914—1932» в Сиэттле и Миннеаполисе. В мае открылась персональная совместная выставка Родченко и Степановой в Вене, а в сентябре та же выставка должна состояться в Москве... Разнообразие и обилие работ позволяет каждому выбрать «своего» Родченко, близкого интересам разных людей — будь то живопись или графика, дизайн или фотография, театр или кино. В статьях, посвященных выставкам, критики и журналисты снова и снова повторяют вроде бы уже знакомые слова о золотом веке русского авангарда, о ренессансной одаренности и разносторонности мастеров 20-х годов, о гибели авангарда в годы сталинщины. Все это верно, но чтобы не затерлись слова, стоит взглянуть на неизвестные ранее работы Родченко — взглянуть без предвзятости и заранее готовых оценок.

«Через 15 лет этими холстами республика будет гордиться»,— писал Родченко в 1920 году о живописи художников-беспредметников, крайних новаторов искусства, к которым принадлежал и он. Они осознавали новизну своего пути в искусстве, в представлениях о мире. Они были против законов и штампов классического искусства, но берегли сами произведения. Они были творцами того нового, что и двигает прогресс.

Родченко-фотографу, может быть, повезло больше, чем Родченко-живописцу, поскольку первого быстрее признали. Его снимки стали даже цитироваться в современной рекламе, фотомонтажах и иллюстрациях как острый визуальный материал.

Отношение же самого Родченко к своим снимкам менялось на протяжении всей жизни. Он сначала печатал со своих негативов лишь сюжеты, входившие в фотомонтаж и рекламу. Потом стал собирать массив своих ракурсных снимков, какая-то часть которого была опубликована при его жизни в журналах «Новый ЛЕФ», «Советское фото», «Советское кино». На переломе от 20-х к 30-м годам он уже печатал репортажи и начинал снимать спорт.

В послевоенные годы ему казалось, что после такой страшной войны должна начаться какая-то новая, человечная жизнь, более свободная для искусства. Он думал, что наконец-то сможет устроить свою персональную фотовыставку... Но началась борьба с космополитизмом и пришел 1952 год, когда Родченко исключили из Союза художников, и восстановили лишь незадолго до смерти...



СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ (СЛЕВА НАПРАВО): СТОЯТ А. М. РОДЧЕНКО, А. В. РОДЧЕНКО (ПЛЕМЯННИК), В. М. РОДЧЕНКО, СИДИТ О. Е. РОДЧЕНКО (МАТЬ). ФОТО **В. СТЕПАНОВОЙ**

Поэтому неизбежно, что не все из отснятого, то есть увиденного и как бы отмеченного фотоаппаратом, он успел со своих негативов напечатать, а тем более — опубликовать. И вот этот новый, «неизвестный» Родченко снова задает нам два вопроса, которые когда-то при его жизни бурно обсуждались. Первый — о подражательстве и стилизации в фотографии. И второй — о предмете фотосъемки.

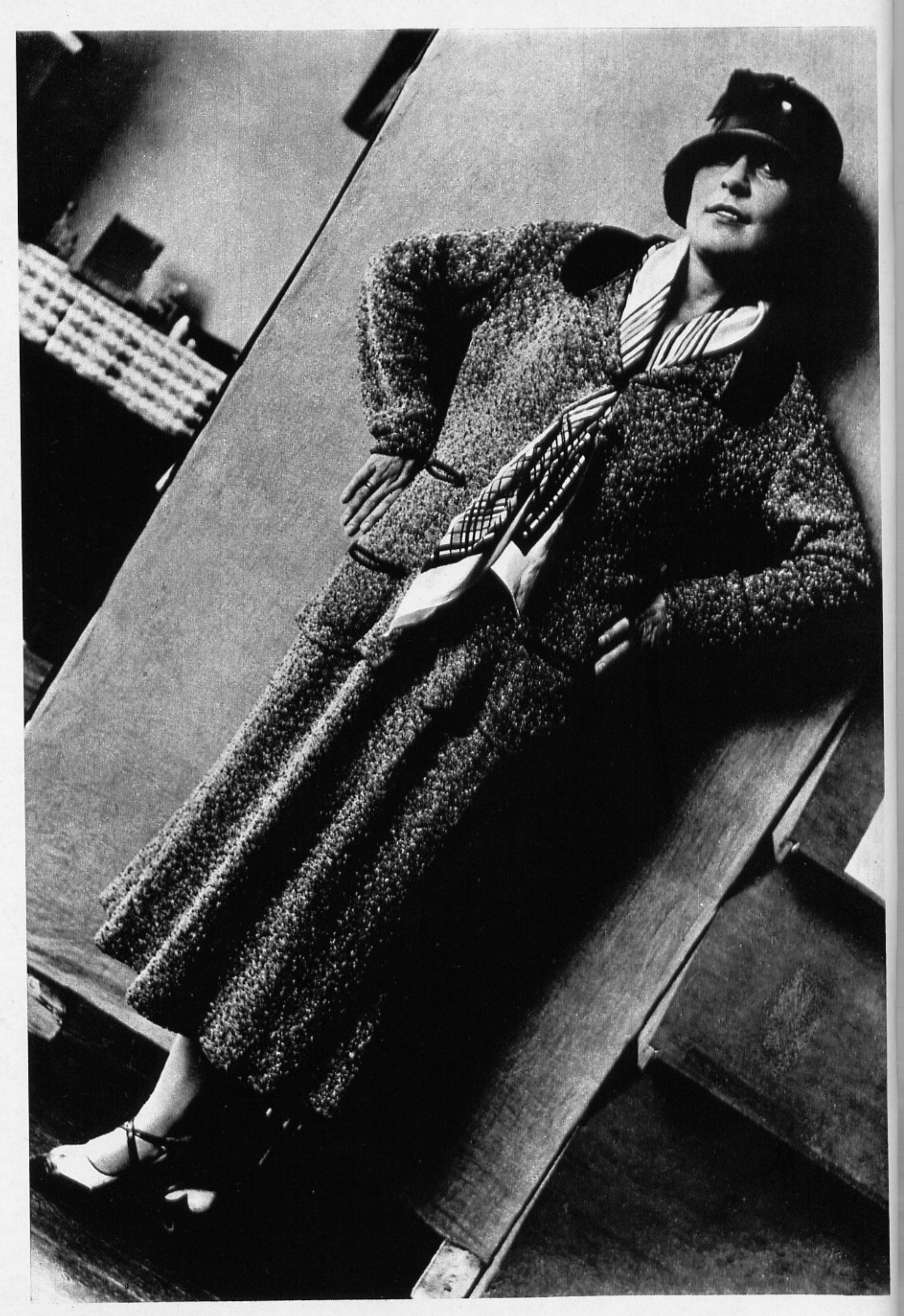
Родченко обвинили в формализме и подражательстве Западу еще в 1928 году. Автор иллюстрированной подборки, опубликованной тогда в «Советском фото», был обеспокоен тем, что молодые неопытные фотографы в погоне за оригинальностью подражают Родченко, а между тем, как доказывал своей подборкой автор, сам Родченко, оказывается, тоже подражает кому-то. Например, венгру Ласло Моголи-Надю, французу Жаку Мартену, немцу Альберту Ренгер-Патчу. В ответе, опубликованном в журнале «Новый ЛЕФ», Родченко объяснил свою точку зрения на подражательство. Он писал, что для развития культуры, и фотографической культуры также, необходимо знание последних достижений авторов разных стран, что надо осваивать эти достижения, делая самостоятельные пробы в аналогичных направлениях. Только лишь испуганным чиновничьим глазом это будет восприниматься как взаимный плагиат новаторов, поскольку примеров нового еще мало в сравнении с общепринятыми нормами и они кажутся неотличимыми друг от друга. На самом же деле — это нормальный процесс развития фотографического языка. По поводу снимков, сделанных «под Родченко», сам Родченко писал, что нужно не искать, кто кому подражает, а показывать лучшие образцы современной репортажной, экспериментальной и художественной фотографии разных стран, замечать и видеть новое. И тогда окажется, что молодежь подражает не Родченко, а ориентируется на новую, прогрессивную фотографию всего мира. От себя добавим, что так же как настоящий художник всегда преодолевает шаблоны своим творчеством,

ПОРТРЕТ МАТЕРИ, 1924 г.



ПОРТРЕТ БРАТА (В. М. РОДЧЕНКО), 1924 г.

так же он не будет вечно повторять одни и те же приемы.
История фотографии XX века свидетельствует, что идеи искусства существуют вне жестких государственных границ и что информационные процессы в мире — едины.
Для сегодняшних фотографов упоминание имени Родченко ассоциируется не только с ракурсом, не только со съемкой предметов в вертикальной плоскости зрения в резком перспективном сокращении. В снимках Родченко всегда есть патетика. Это искренне преданный всему новому в жизни художник. Его по праву считают одним из родоначальников репортажа. Но при этом иногда говорят, что повторение его тематики другими фотографами (спорт, молодость, новостройки, техника и т. д.), идеализация привели к появлению фотографических штампов в прессе. Но Родченко никогда не был штатным фотографом. И винить его в том, что другие по приказу редакций пользовались его фотографическим языком для создания «правильных» фотографий, все равно, что обвинять изобретателя аэроплана в войнах.
Для того, чтобы показать истинного Родченко-наблюдателя, мы и постарались представить его сегодня новыми, не публиковавшимися ранее снимками.
Сейчас фотографы снимают повсюду и нет пределов их настойчивости. Они рискуют, пробиваются через толпу, заграждения, кордоны, снимают страшную драму жизни, катастрофы, ужас последствий чьей-то глупости или равнодушия.
На этом современном фоне то, что показывает Родченко, вроде бы слишком обычно. Например, карета скорой помощи, с которой он в августе 1931 года целый день ездил по Москве на вызовы. Снято это было по заданию редакции «Рабочей газеты».
Он выстраивает тему: дежурные у телефона, тетрадь записей вызовов, автомобиль, водитель за рулем и улица за ветровым стеклом, толпа зевак около сбитого человека, носилки, доставка в больницу, вывеска Института скорой помощи. Родченко строит событие из зрительных фактов.
Где вы видели фотографа, который снимает, как люди садятся в автобус, как они стоят в очереди, как они переходят улицу? Это обыденные, рутинные сцены повседневности. А Родченко все это снимал и копил такие снимки — как вы-



ПОРТРЕТ ЛИЛИ БРИК, 1924 г.

ОЧЕРЕДЬ, 1929 г.

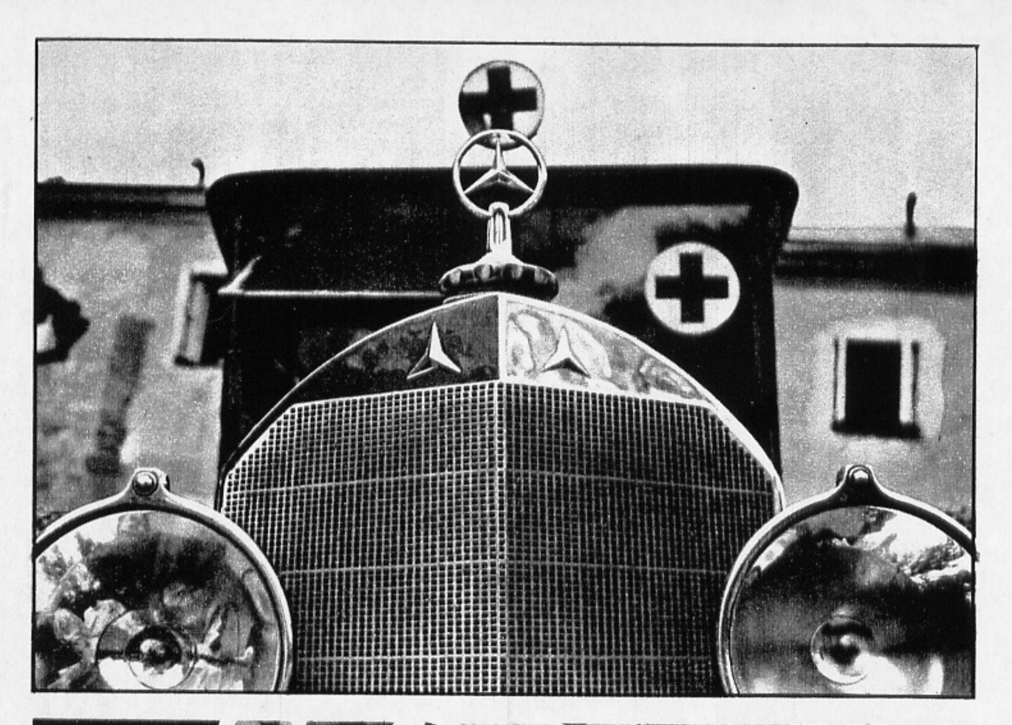
АМО В ГОРОДЕ, 1929 г.

глядят уличные указатели, какова форма постового на перекрестке, какие вывески над магазинами. Родченко ценил жизнь не вообще, а то в ней, что изменчиво, что можно совершенствовать. Жизнь для него — материал искусства, познания, организации. Еще в своем первом конструктивистском манифесте «Линия» в 1921 году он писал, что люди часто ненавидят свою жизнь за пустоту, потому что не привыкли устраивать ее.
Родченко не прибавлял ничего от себя к увиденному им бытовому сюжету — ни явного юмора или разоблачительности, ни выделения какой-то особой значительности и т. д. Родченковское присутствует, во-первых, в самом выборе сцены, а во-вторых, в ее обрамлении, кадрировке. Именно кадрировка как манера видения делает ту или иную сцену — невзрачную и внешне неброскую — достойной внимания.
Прошло 60 лет и даже больше после того, как сняты эти сцены, эти люди. И когда отбираешь сюжеты из числа ненапечатанных, как бы невостребованных в свое время негативов,— смотришь на все с позиции современной фотографии. И происходит неожиданное. Эти неизвестные родченковские кадры оказываются не архаичными, а как будто сделанными сейчас, в эстетике конца 80-х годов. Видел ли Родченко скрытые пути и неведомые линии судьбы фотографии или он и не задумывался об этом — все это вопрос специальный. Но кажется вполне возможным, что пройдет еще лет 50, и кто-то, просмотрев неизвестные негативы мастера, опять найдет что-то близкое и созвучное своему времени.

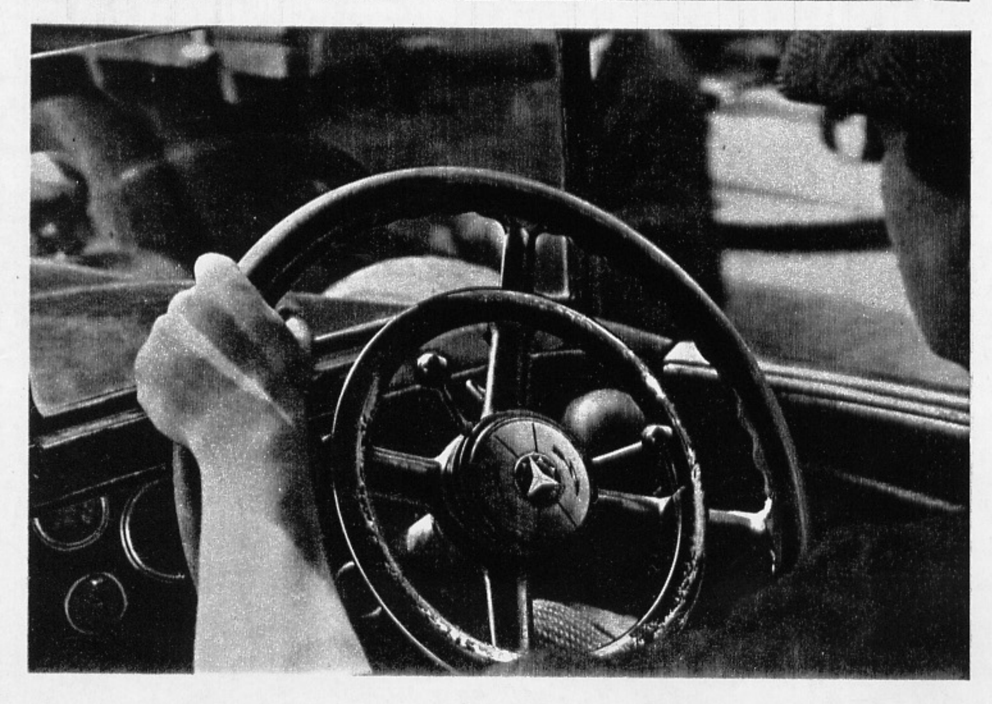
Предлагаемый вашему вниманию небольшой отрывок из статьи Родченко написан в 1928 году и представляет собой как бы черновик ответа по поводу плагиата и подражательства. Фрагмент этот публикуется впервые, он не вошел в итоговый текст статьи.
«Время гениев проходит. Сейчас нужны работники, а не гении.
Аэропланы строятся во всех странах, мало отличаясь друг от друга, быстро усовершенствуются, если в каком-либо заводе есть улучшение. Тоже автомобили, кино- и фотоаппараты.
Товарищи фотографы, не думайте только об униках и шедеврах. Живопись последних лет и то шла не гениями, а течениями и



ПОРТРЕТ РЕГИНЫ ЛЕМБЕРГ, 1935 г.







группами. Не Пикассо, а кубизм и его группа — Брак, Пикассо, Леже и т. д. Это значит, фотография должна быть не индивидуальной, а массовой, и всякое новое в ней вы должны сейчас же использовать.
Подражать во всю тому, что ново, только тогда вы найдете новое (я умышленно не пишу «свое», своего ничего нет, это лично индивидуальное). Люди ищут, учатся, смотрят, подражают, выбирают, расширяют и т. д.
Неужели и фотографию будем рассматривать как только индивидуальное творчество?
Мне часто товарищи с места пишут, что приходится слепо подражать образцам. А как же! Обязательно подражать, конечно, не слепо, а сознательно. Устраивать выставки, спорить, объяснять, бороться за подражаемое. Не бояться обвинений в подражании.
Я помню, как одного студента в художественном училище профессор ругал за подражание Гогену. А он ответил: «Когда я буду вам подражать, вы будете говорить: — У вас оригинально, ново. — Но вы-то подражаете тому, чему подражают тысячи, так что и объект подражания потерян, не поймешь, кто кому подражает. Нет, я лучше буду подражать только Гогену. Он подражал таитянам, и мне все ясно, и другим».

Конечно, фрагмент из набросков статьи Родченко относится больше к образованию, чем к творческой работе. Но мы вступили в период, когда однажды полученными знаниями и навыками уже невозможно пользоваться всю жизнь. Поэтому Родченко и подчеркивает, что не надо бояться учиться и подражать. Он утверждает, что новое творится в искусстве не одиночками, а группами и направлениями.

СКОРАЯ ПОМОЩЬ.
ИЗ ФОТООЧЕРКА ОБ ИНСТИТУТЕ ИМЕНИ Н. В. СКЛИФОСОВСКОГО. 1931 г.

Андрей Соловьев: «Чувствую усталость...»

Из многочисленных ран межнациональных конфликтов сочится кровь. С оглядкой, с недосказанностью, с туманными и противоречивыми намеками на причины ее возникновения говорится много. Но мы, к счастью, не политики, у нас нет заботы отмывать кровь со своих одежд. Мы — всего лишь глаза общества. Мы — это фоторепортеры. И сегодняшний разговор «СФ» об одном из этого «мы» — Андрее Соловьеве.

Когда перспективы расцветшей уже перестройки озарила внезапно возникшая Звезда-Полынь — зловещий Чернобыль, этого репортера еще не было. Нет, не физически не было Андрея Соловьева, к тому времени уже тридцатитрехлетнего парня — бывшего десантника, бывшего (и неоднократно!) неудачливого абитуриента (хотелось в Строгановку — рисовал, но путь, видимо, судьбой был туда заказан) и нынешнего (от сих и далее везде) отца двух детей — обыкновенного московского молодого человека. Он не чужд интеллигентности и чуточку богемистости и безалаберности, то есть способности не думать больше, чем надо, и не очень спорить с жизнью, которая сама знает, куда вести. Но призвание вырвалось наружу. И как бывает при несомненной одаренности, прорвалось сразу на значительном уровне.

Первой камерой Андрея стал «Салют» — неуклюжий широкоформатный аппарат. Первой репортерской съемкой (сделанной хотя и не по заданию, а по собственному наитию) — дети, страдающие от церебрального паралича. Почему дети, почему паралич — перед дилетантом Соловьевым (абсолютно белый неисписанный лист) эти вопросы не стояли. Заинтересовался больными детьми потому, что опасался за своего малыша, проходившего обследование. А несчастных снимал там, где встречал,— в клинике, на улицах, потом по домам ходил. Так что никто его на съемку не посылал, никто ничего не заказывал, а когда волею судеб он принес съемку в ТАСС, именно этому — неангажированному подходу — и заставил своих будущих коллег удивиться. Второй темой, предложенной новичком, стала смерть старика в сиротском доме престарелых — тема достаточно неходовая, чтобы могла появиться раньше, и еще не затертая к тому времени. Это был 1987 год.

Может быть, и не стоило подробно останавливаться на деталях: каждый, в конце концов, с чего-то начинал и, в итоге, к чему-то пришел. Но все-таки каждый ручеек журчит по-своему. В соловьевском же ручейке оказалось возможным расслышать нечто, о чем прежде приходилось спорить только на пальцах. Например об опыте репортера как явлении, безусловно, положительном. Своей практикой Соловьев поставил эту истину пóд сомнение, проведя знак равенства между словами «опыт» и «балласт». Ну вот самое простое: как опытный готовится к командировке? Пусть самой обычной, а не такой, где убивают. Видимо, надо созвониться с кем-то там, на месте, получить информацию, порассчитывать на какую-то помощь (с размещением в гостинице хотя бы), набить свою торбу необходимым (а в период краха таковым становится и кусок хлеба), обеспечить себя билетами — говорить об этом скучно и неприятно, но такова наша жизнь. И разъездных ли фоторепортеров винить, что годы измочаливают их и нет желания рваться в неизвестное?

— Беру с собой только зубную щетку и пасту. Побольше пленки. Аппаратуры столько, чтобы все можно было постоянно таскать на себе, а при необходимости — и убегать не мешало. О гостинице не думаю — как придется. Цель одна — добраться до события и максимально быстро вернуться. Иначе вся съемка никому не будет нужна.

Это слова самого Андрея. Не правда ли — романтичная жизнь!

— Когда прилетел в Баку, поразился — город совершенно мертвый. Только изредка пробегают толпы людей — небритые, патлатые. Решил поехать в ЦК, выяснить, что происходит. Дежурный руками замахал и исчез. Добрался до МВД — там тоже отшили. Пошел по городу. Вижу, мебель валится из окон, люди зачастили — костры жгут. Достал камеру, блиц повесил, начал снимать. Завернул за угол — в костре догорают два трупа. Только снял, вижу — люди идут. Думаю, надо убегать. И правильно сделал... Потом еще три часа прятался, и аппаратуру спрятал подальше.

Случалось, что били.

— Ехали с патрулем на газике сквозь толпу. Коридор все время сужался. Чтобы не придавить кого-нибудь, приходилось ехать очень осторожно, но и останавливаться нельзя было. А водитель оказался неопытным, остановился. Это и было ошибкой. Ненависть вызвали мои фотоаппараты, хотя и были спрятаны под курткой. Нас вытряхнули из машины, толпа стала бить, срывать аппаратуру. Люди же соображают, чего они стóят. Но желающих ударить и отнять было так много, что они мешали друг другу. Спасибо патрулю, с которым мы ехали, и особенно капитану Евгению Пилягину — ребятам этим я просто обязан жизнью. Как-то удалось им вырвать меня из толпы, втолкнуть в отделение милиции — машину рядом затерло, а в отделении — втолкнуть в камеру предварительного заключения. Решетка за мной захлопнулась, и толпа не смогла попасть...

И сколько, вы думаете, репортер заработал на той съемке?

— На этот раз мне хорошо заплатили — тысячу двести рублей. Но и Фотохроника неплохо продала мой материал — на много тысяч долларов (для себя!).

Идея, слава, деньги! Вот наши движители — моторы и крылья! А, может, есть и что-то еще? Остановимся на самом благородном — на идее. Нас движет забота об угнетенных, страдающих. И мы за то, чтобы добро победило зло. Но где добро, где зло? В сложных, запутанных ситуациях разобраться непросто. И наше отношение к происходящему может меняться в зависимости от той информации, которой мы сейчас располагаем. Иначе — кто тебе больше в уши надует. Там армия неправа, тут Народный фронт. Здесь демократы, вчера еще боровшиеся за свое освобождение, пытаются придушить иное вольнолюбивое течение, там консервативные силы становятся более справедливыми защитниками прав человека. Ненависть клубится в воздухе и готова спалить каждого — правого ли, виноватого — лишь бы найти выход. Так где же зло, где добро?

— Определяется все очень просто. Если репортеру мешают работать, значит, боятся огласки, понимают, что творят зло. Не давали снимать азербайджанцы, когда резали армян, могли и тебя уничтожить. Когда же сами пострадали от армии, готовы были показать все — только снимай. В Молдавии от президента до последнего дружинника смотрят на репортера с неприязнью — делайте выводы. К гагаузам я добирался через Украину, а когда к ним попал, те готовы были мне показать все, даже свозить на сторону молдаван. Вообще, чтобы не ошибиться в своем сочувствии, ищите пострадавшего. Правда на его стороне.

Кто стоит за спиной фоторепортера, когда он ведет съемку? На кого-то ведь нужно опираться.

— Если есть армия, я опираюсь на нее. И всегда спокоен. Среди этих ребят у меня много друзей, и почти всегда находятся общие знакомые. Но снимать нужно и с той, и с другой стороны. Народный фронт тебе тоже может все показать, но если снимешь не то, что ему хочется, тут же уничтожит пленку. Если же говорить не фигурально — кто за тобой, а реально, то камеру нужно использовать только тогда, когда видишь кадр,— не стоит ею мозолить глаза.

Да, с идеей получается туговато. Может, слава?

— Когда я стал заниматься репортажем, поставил перед собой цель — войти в десятку лучших репортеров мира. Но это было. А теперь думаю: какими критериями определяется состав этой десятки? Да никакими. Пустое это дело.

Итак — деньги!.. Но это там деньги, а у нас жалкое пособие за равный с западником труд, за равный риск, даже если конечные результаты не уступают. Мы уже писали, что голова репортера, сующегося в пекло, там оценивается полумиллионом долларов страховки. Может, голова нашего оценивается таким же количеством хотя бы деревянненьких? Вы что, смеетесь? Да и вообще, кому это нужно, чтобы репортер совал свою башку туда, где ее могут оттяпать? Только ему самому...

Андрея в Фотохронике любят, ценят, хвалят...

— Но никогда не предложат ни в командировку поехать, ни результатами не поинтересуются, если сам вырвался.

Уже чувствую усталость. У меня была задача, опираясь только на события, создавать портрет времени. Сейчас эта тема уже не движет, вызревает другая. Но о ней и разговор в другой раз.





БАКУ, 1990 г.

ФОТО **АНДРЕЯ СОЛОВЬЕВА**



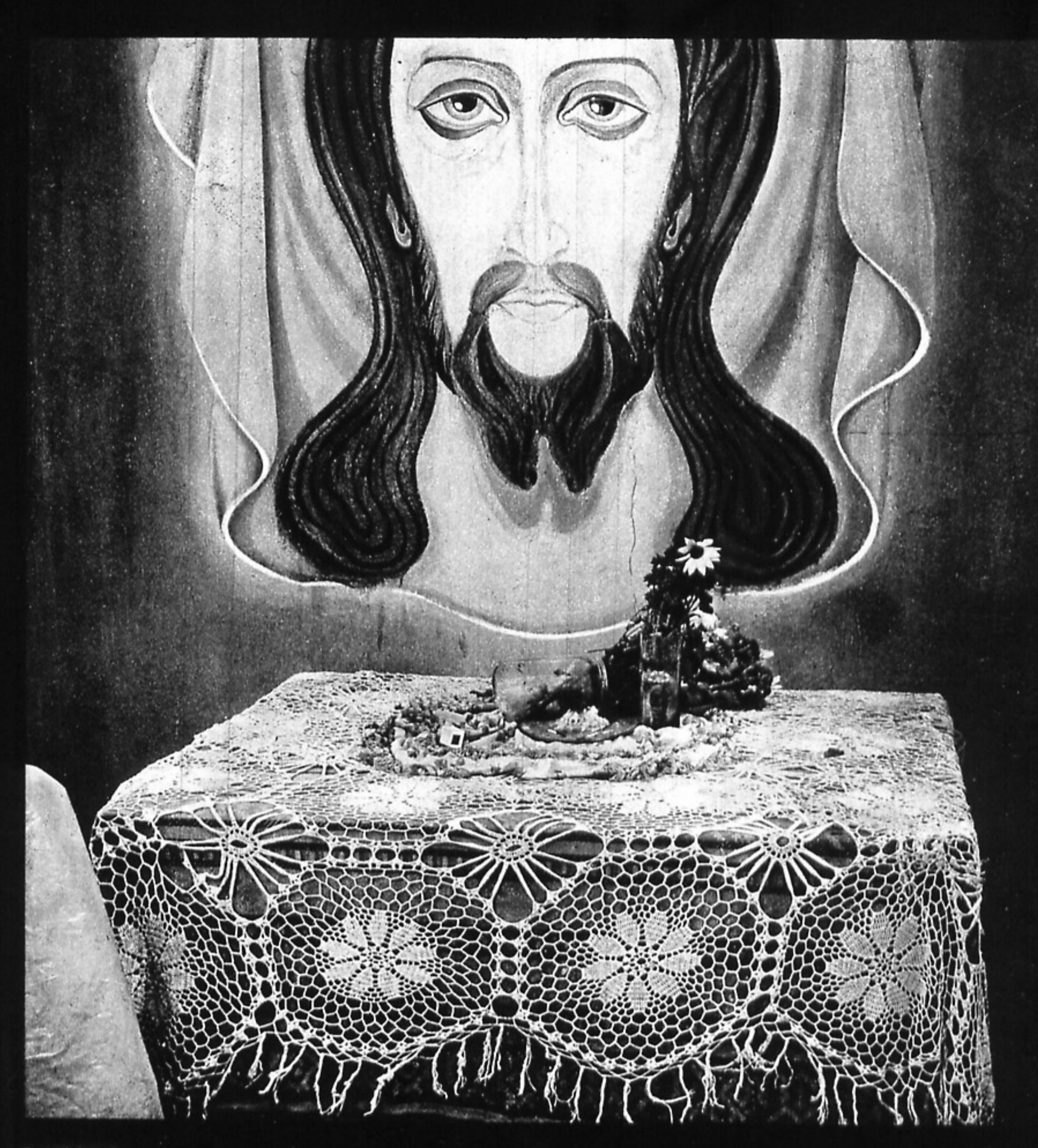
А. ГОРДЕЕВ
(МОСКВА)
КРЕСТ

Юрий Шиповский Духовность

В последние годы, особенно в канун 1000-летия Крещения Руси, в нашей стране и за рубежом значительно возрос интерес к жизни Русской православной церкви. Не остались в стороне и фотографы. Церковь и фотография... Как могут и должны они уживаться рядом?

Думаю, здесь есть о чем поразмышлять. Если фотографию рассматривать только как средство массовой информации наряду с телевидением, радио, прессой, то это зеркало, отражающее жизнь во всех ее проявлениях. От автора в этом случае требуется объективное и не предвзятое освещение происходящих событий. Тут, вероятно, нет особой разницы в подходе к съемке, скажем, крестного хода или первомайской демонстрации. И то, и другое — объективная реальность, любой профессиональный репортер, независимо от его политических взглядов, отношения к религии, в состоянии объективно отразить происходящее событие. Для него вовсе не обязательно, отправляясь по заданию редакции на съемку празднования 1000-летия Крещения Руси, читать житие Святого князя Владимира, изучать историю Русской православной церкви, так же, как, отправляясь на съемку Олимпийских игр, не обязательно знать историю древней Греции и пантеон языческих богов. И в том, и в другом случае достаточно иметь высокий профессиональный навык, обладать достаточной эрудицией, общей культурой, профессиональным тактом.

Другое дело — фотография как средство передачи авторского взгляда на мир, его самовыражения в творчестве. Здесь она предстает уже не столько отражением действительности, сколько «зеркалом души» автора, говорит о его отношении к жизни, к происходящим событиям, явлениям, миру, его окружающему. И здесь, конечно, автору очень важно определиться, что и для чего снимать, требуется четкая авторская позиция. Думаю, что фотохудожнику, специализирующемуся в области рекламы, моды, эротики, не следует обращаться в своих поисках к жизни церкви, ибо ему



Е. МОХОРЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
ПЕТРОГРАДСКАЯ СТОРОНА

А. ФЕДОРОВ
(ЧЕБОКСАРЫ)
ДОРОГА К ХРАМУ

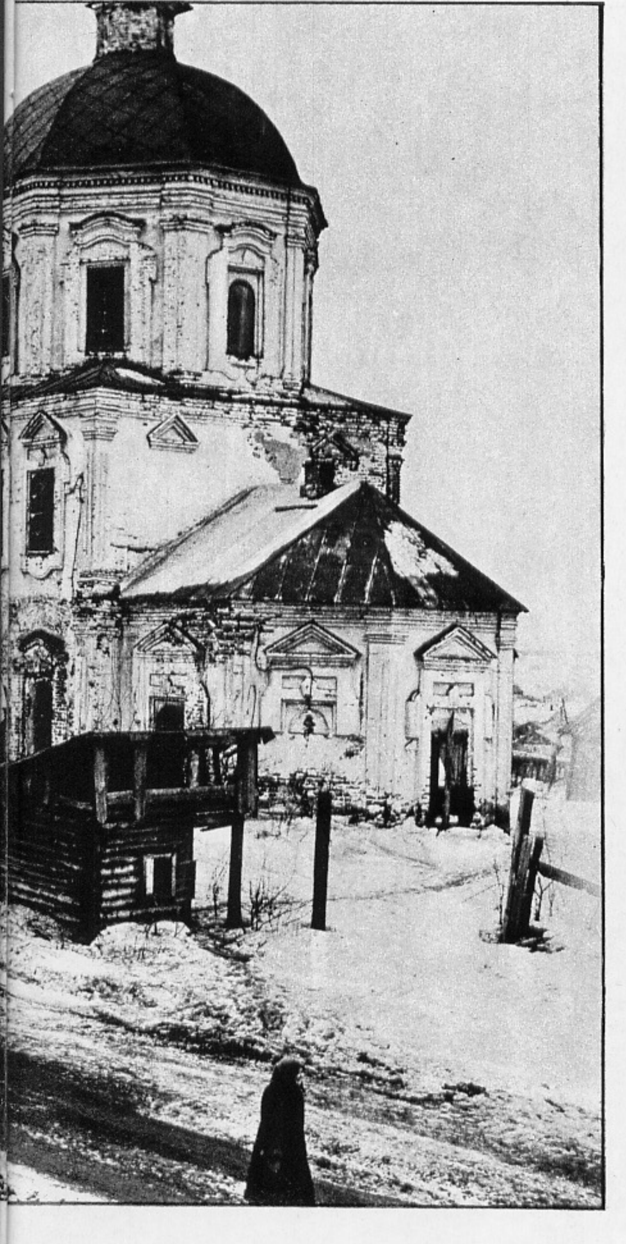


С. КУЛИКОВ
(КЫЗЫЛ)
РЕАБИЛИТАЦИЯ

трудно увидеть и правильно понять присутствие Святого Духа в церкви. Для этого требуется определенное состояние души. Фотохудожник, исповедующий православие, никогда не обратится в своем творчестве к обнаженной натуре как к средству передачи страстей человеческих. Это противоречит самой сути православного, христианского взгляда на жизнь, ибо, как сказал Христос, «невозможно не придти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят».

Приступая к работе над церковной тематикой, фотохудожник должен уяснить для себя, что же все-таки он снимает? Конечно, если автор исповедует христианскую религию и знаком с Евангелием, тут вопросов не возникает и нет необходимости подобно Пилату вопрошать: «Что есть истина?». Однако в наше сложное время трудно требовать, чтобы все обращающиеся в своем творчестве к духовным ценностям непременно крестились. «Не исповедимы пути Господни», и не нам, грешным, судить, кто может, а кто не может браться за ту или иную тему. Это личное дело каждого. Но дать некоторые советы и, может быть, предостеречь в чем-то авторов с позиции человека верующего, кинооператора, имеющего опыт церковных съемок, я думаю, полезно.

Начнем с того, что же такое церковь? Последнее время интерес к религии у нас заметно вырос. Причин тому много, они известны и не стоит на этом останавливаться. Важно другое — жизнь церкви проникла на экраны кино и телевизоров, на страницы газет и журналов, на радио и т. д. Тема эта становится все более популярной и, к сожалению, «модной». К сожалению, потому что за внешней красивостью, праздничностью, свойственной православию, часто теряется истинный смысл происходящего перед кино- или фотокамерой. А между



К. ГОЛИЦЫНА
(МОСКВА)
ПЕРЕД ТРАПЕЗОЙ

тем, церковь — это не только и не столько блистающие облачения архиереев, золото куполов православных храмов. Как писал преподобный Максим Исповедник: «Святая Церковь есть образ и преображение Бога. Ибо как Бог, по своей беспредельной силе и мудрости, осуществляет неслиянное единение различных сущностей сущего и, будучи Творцом, связывает их собой теснейшими узами, так и церковь, по единой благодати призванию веры, единообразно сочетает верующих друг с другом». Итак, церковь — это собор верующих людей и образ Бога. По определению апостола Павла, церковь есть тело Христа, а верующие христиане суть члены этого тела. Сам Иисус Христос является главой церкви. Из сказанного очевидно, какую ответственность берет на себя фотохудожник, обращающийся к церковной тематике. Верующие люди, приходя в храм на богослужение, духовными очами ощущают присутствие Бога, входят в общение с ним в молитве. Преподобный Силуан Афонский писал: «Господь на землю дал Духа Святого, и Духом Святым познаются Господь и все небесное». Каким же тактом должен обладать художник, вторгающийся в этот мир, чтобы не нарушить его! Тут очень важно сразу же уяснить для себя пределы допустимого вторжения в жизнь церкви.

То, что иногда позволяют себе иные репортеры и кинооператоры, отнюдь не может служить примером для подражания. Очень важно научиться правильно ориентироваться в храме, понять происходящее в нем и постоянно помнить, что храм — это место, в котором совершаются святые таинства и в котором незримо присутствует Бог. Храм — это место молитвы, то есть духовного общения с Богом. По сути работа фотохудожника сводится к передаче средствами изобразительного искусства



Л. ИВАНОВА (ЛЕНИНГРАД) ПОСЛУШНИЦА

образа Божия, отраженного во всех нас (ибо человек — образ Божий). Совершенно очевидно, что человек, хотя и не верующий, но относящийся с уважением к вере других, не позволит себе нарушить этого Святого мира. И дело даже не в том, что человек с аппаратом, появившийся не вовремя и не там, где можно, нарушает ход богослужения. Дело в том, что, не понимая происходящего, он просто не сможет уловить того неповторимого, что, собственно, и является основным смыслом жизни церкви. Не случайно в действующих храмах без специального разрешения — благословения — производить какие-либо съемки просто не позволят. И если даже разрешено снимать в храме, это вовсе не значит, что можно свободно войти в алтарь или стать перед Царскими Вратами! Чтобы не возникло недоразумений, лучше всего посоветоваться со священником. Полезно перед съемкой почитать Православный катехизис, который можно купить в любом храме.

Особенно осторожно надо отнестись к изображению Святых таинств. Строго говоря, таинства, совершаемые в церкви, вообще изображать не следует, на то они и таинства. Хотя некоторые из них, например, таинство брака (венчания), весьма часто сопровождаются фотосъемками. Но снимки венчания редко хотя бы приблизительно передают смысл совершаемого обряда. Чаще всего — это просто свадебная фотография. Думаю, что в таких случаях автору лучше было бы сосредоточить свое внимание на внутреннем состоянии людей, на их переживаниях и снимать не таинство (таинство снять невозможно), а попытаться передать духовную жизнь человека. Здесь у фотохудожника широкие возможности для творчества. Такой подход мне представляется наиболее приемлемым при обращении ко всем сферам Верховной жизни и к православному богослужению, и к церковным праздникам, и к иноческой жизни в монастырях. Фотография как искусство может и должна в этом случае стать Духовной, стать в один ряд с Духовной поэзией, Духовной музыкой. «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят».



А. ГОРДЕЕВ
(МОСКВА)
ВЕРУЮЩИЕ

Анри Вартанов **Белое солнце Кати Голицыной**



КАТЯ ГОЛИЦЫНА

Ставший уже традиционным «Зимний вернисаж», серьезный разговор о котором — в последующих номерах журнала, занимал в зале Фотоцентра Союза журналистов на Гоголевском бульваре столицы два этажа. На первом, обширном, располагались работы, выполненные фоторепортерами. На втором, совсем небольшом, экспонировались произведения фотохудожников. В таком распределении площадей можно, при желании, увидеть символический смысл: журналисты, как ни говори, стоят двумя ногами на бренной земле, художники же «витают в облаках» своей фантазии.

Для меня открытием на втором этаже, с лихвой компенсировавшим разочарование от многих других работ, стали «Египетские впечатления» в восьми композициях, принадлежащих молодой дебютантке московских фотовыставок Кате Голицыной.

Катя пришла к фототворчеству путем, который, мне кажется, за отсутствием в нашей стране высшего фотохудожественного образования, наиболее естественным и плодотворным. Она окончила факультет художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института. Там, как известно, будущим художникам-графикам дают некоторые познания в фотографии: ведь нынешний оформитель книги, хочет он того или нет, на каждом шагу встречается со светописью. Кате повезло: фотодизайн преподавала тонкий специалист в этой области Елена Черневич.

Художественное образование — первый «кит», на котором основаны «Египетские впечатления». А второй — фотофакультет Института журналистского мастерства. Почувствовав интерес к фотографии, Катя прилежно занималась там, изучая неведомые ей законы репортажа.

Особенно удавались во время занятий жанровые композиции — та область творчества, где встречаются на равных журналистика и искусство.

По традиции кроме двух «китов» должен быть и третий. В данном случае им стала творческая интуиция Кати, дерзкое соединение противоположных, казалось бы, несоединимых качеств ее произведений.

По нынешним представлениям фотоискусство начинается обычно там, где художник отказывается от фиксации жизни и смело переходит к ее конструированию по законам красоты. Во всяком случае, все экспонаты второго этажа Фотоцентра были построены по этому принципу. Все, кроме принадлежащих Кате.

В ее композициях мы имеем дело с традиционной формулой фототворчества — той, что сложилась еще в прошлом веке, когда делающая первые шаги светопись откровенно ориентировалась на достижения изобразительного искусства.

Нынешние авангардисты в живописи любят, при случае, упрекнуть традиционное изобразительное искусство в фотографизме. Фотография для них — синоним полного подчинения натуре, обозначение творческой пассивности автора, отказа от претензии быть Художником-создателем Новой Реальности.

Будь моя воля, я бы предложил сторонникам этой концепции доказать ее, пользуясь «Египетскими впечатлениями» Голицыной. В самом деле, в ее работах нет ни одного сколько-нибудь значительного отступления от законов самой что ни на есть жизнеподобной фотографии. Никаких технических фокусов, никаких монтажей-коллажей. Даже в тех случаях, когда в композиции существуют резкие пространственные контрасты, они возникают не в результате впечатывания с другого негатива некоторых деталей, а как следствие перспективного сокращения. Того сокращения, которое присуще оптике, в особенности короткофокусной.

Я не стану описывать снимки Кати, они — перед глазами читателей. Скажу о заключенном в них художественном эффекте и о тех средствах, коими он достигнут.

Сначала — об эффекте. Он силен и, на мой взгляд, весьма многозначен. Резкие, я бы сказал, предельно возможные светотональные контрасты создают образную доминанту серии. Отсюда идет напряженное, даже драматическое звучание показанного на снимках. Однако, что немаловажно, драматизм тут не сюжетный, а пластический. В том смысле, что нам представлены фактически бессюжетные, лишенные определенного внешнего действия жанровые композиции. Люди, животные, природа — все находится по отношению друг к другу в полной независимости.

И все же, как ни банальна предметная структура композиций, нас не покидает ощущение эпического характера фотоповествования. Даже если не знать, что сняты библейские места, овеянные тысячелетней историей пирамиды и Сфинкс,— глядя на снимки, чувствуешь значительность запечатленного. Отсутствие тональных градаций, резкие переходы от света к тени придают человеческим фигурам особую скульптурность. Катя, по ее признанию, не подбирала своих «героев» по их значительности. Однако получилось так, что населяющие Египет люди — монахи, торговцы, феллахи (крестьяне) — все, как один, наделены подлинной значительностью.

Впрочем, что люди? Даже животные — верблюды, ослики — не лишены на ее снимках своеобразного величия и степенности. Я уж не говорю о природе или о творениях рук человеческих: скалы, горы, стена, сложенная из крупных кирпичей, пирамида Гиза и, наконец, Сфинкс. Все живет на снимках Кати, все производит впечатление, но, пожалуй, самое сильное среди них — песок.

«Позвольте,— скажете вы.— Какой песок? Где он на снимках, опубликованных здесь? Может быть, он исчез в процессе репродуцирования и виден был лишь в оригиналах, представленных на выставке?»

Нет, его не было видно и в оригиналах. И вместе с тем он присутствует в произведениях, являясь по праву доминантой каждой композиции.

Песок, ставший под полуденным египетским солнцем совершенно белым,— это, на мой взгляд, главная находка, ее подлинно-художественное открытие. Автор дерзнула материализовать хорошо всем нам знакомую по фильму Владимира Мотыля метафору: белое солнце пустыни. И достигла в этом победы. Все в ее снимках — и напряженность, и своеобразная эпичность, и изысканность композиционного построения — обусловлено господством белого. Все «звучит» лишь в соотношении с этим белым, создавая в совокупности весьма условную, но от этого не становящуюся менее убедительной изобразительную палитру всей серии.

Во время открытия выставки некоторые многоопытные профессионалы, с которыми я говорил об этих снимках, не отрицали удачи автора. И тут же, как это нередко бывает в нашей фотографической среде, не страдающей чрезмерной доброжелательностью, добавляли разные «но». Среди них есть два, достойных того, чтобы о них сказать. Первое: это, мол, не сознательное творческое достижение, а случайная удача туриста, прихватившего с собой в поездку камеру. Второе: Катя не очень сильна в вопросах фототехники, и то, что у нее вышло в этой серии,— результат «запоротой» съемки.

Можно было бы не обращать внимания на все эти разговоры: недаром ведь говорят, что победителей не судят. Однако, предполагая возможность сходных вопросов в среде наших читателей, попытаюсь ответить на них.

Действительно, Катя, отправившись в турпоездку по Египту с узкопленочной репортажной камерой, заряженной к тому же черно-белой пленкой чувствительностью 400 единиц, нарушила все и всяческие правила. Хоть и стоял в ту пору ноябрь, и в Москве, как мы помним, была слякотная осень, можно было предположить, что возле пирамид туристов встретит тропическое солнце. Мало того, можно было также предвидеть, что репортажных сюжетов, требующих такой пленки,— в Египте, этой Мекке туризма, будет не очень много.

Рассудительный фотограф, отправляясь в это путешествие, наверное, взял бы с собой (в крайнем случае, одолжил бы у друзей) широкоформатную камеру с цветной пленкой невысокой чувствительности (простите, «Кодак»). И привез бы «верняковые» снимки, на которых — красивый-раскрасивый Египет. Такой, каким мы его видели уже сотни раз.

Катя, слава Богу, избежала столь удобного фотографического конформизма и осталась верной себе. Она сделала съемку, которая с позиций школярских представлений о светописи может быть объявлена браком. Тем, с моей точки зрения, большей является заслуга фотохудожницы, что она сумела, вопреки общим представлениям, свою слабость обернуть силой, а техническую неудачу — художественным достижением.

Если такое можно считать, как думают некоторые, случайной удачей, то я могу лишь воскликнуть: да здравствует госпожа Удача!



ЕГИПЕТСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ФОТО **КАТИ ГОЛИЦЫНОЙ**



ЕГИПЕТСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

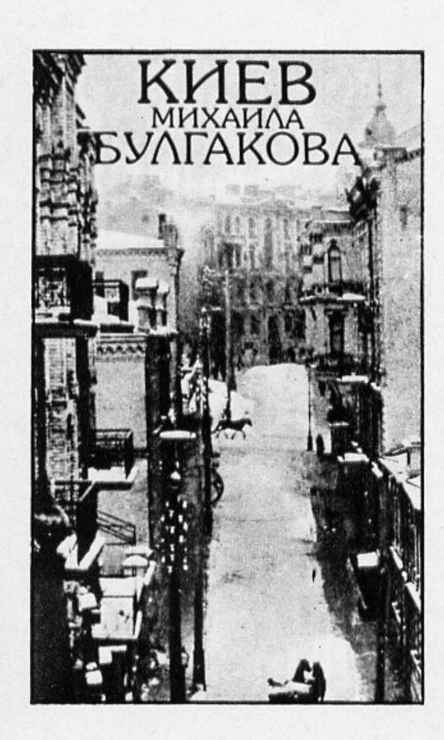
ФОТО КАТИ ГОЛИЦЫНОЙ



ЕГИПЕТСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ФОТО **КАТИ ГОЛИЦЫНОЙ**

Юрий Кривоносов **Авторы Булгаковианы**



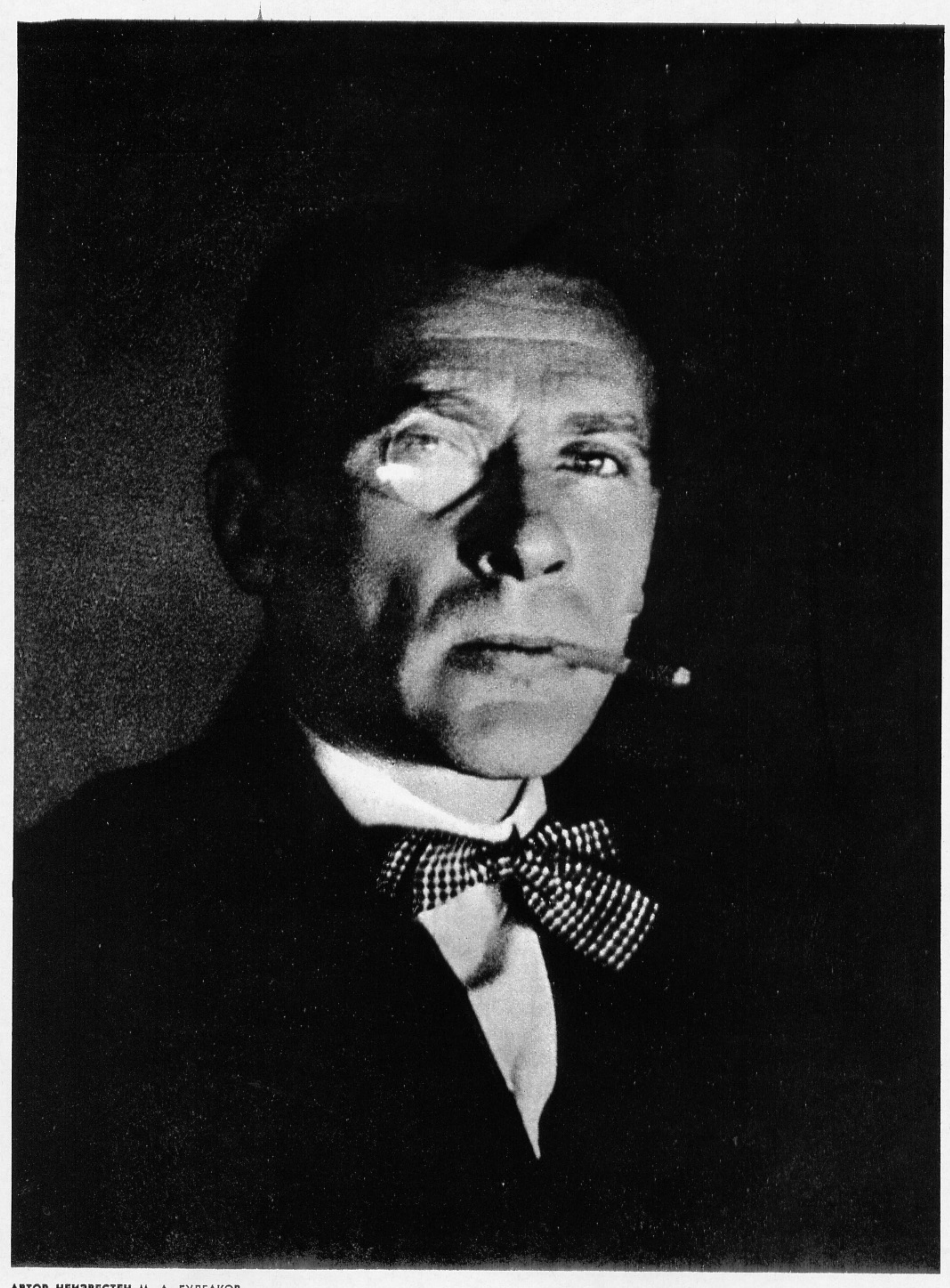
Так назвали этот фотоальбом* его составители — Анатолий Кончаковский и Дмитрий Малаков. Открывается он словами: «Фоторассказ о жизни Михаила Булгакова в Киеве — городе, где он родился и рос, который всегда любил, и о времени великом и трагическом, пережитом писателем и его городом...»
Когда смотришь альбом, то ощущаешь и ту неторопливую вдумчивость, с которой работал над макетом и художественным оформлением книги художник Вячеслав Дозорец. Да, этот альбом можно назвать и книгой, потому что перед нами органическое слияние двух видов полиграфического искусства. Текст здесь не исполняет функцию пояснений к изобразительному ряду, а ведет самостоятельный рассказ о времени и людях. К чести авторов альбома, они сумели выйти за рамки узко биографического фотоповествования о киевском периоде жизни великого писателя, и кроме его самого, его родных и близких, мы встречаем здесь огромное множество самых различных людей — знаменитых и незнаменитых, известных и безвестных — они создают тот «человеческий фон», без которого нельзя было бы понять эпоху и ее влияние на творческое становление Михаила Булгакова, имя которого вошло в название альбома. Киев того времени — а это период, охватывающий конец минувшего и первую четверть нынешнего века, представлен великолепными фотографиями, сохранившимися в государственных и частных архивах, рассказывающими не только о самом городе, но и о фотографах, создавших эти маленькие шедевры, свидетельствующие о высоком профессиональном мастерстве киевских светописцев. Когда закрываешь альбом, возникает чувство сожаления, какое испытываешь обычно, дочитав последние строки полюбившейся книги. И появляется желание вновь открыть первую страницу.
Фотографии в альбоме напечатаны в тоне сепии, и это как бы переносит нас в ту эпоху, когда тональность эта была преобладающей... К сожалению, имена авторов старых фотографий дошли до нас не все, но те, что время сохранило, бережно перенесены на страницы альбома, как и имена тех, кто предоставил фотографии, открытки и другие изобразительные материалы для публикации, а таких людей оказалось несколько десятков. Это еще одно свидетельство в пользу составителей альбома.
Высокая полиграфическая культура, с которой исполнен альбом, сказалась также и в том, что более поздние съемки, а точнее сказать, сделанные в наши дни, удивительно гармонично соседствуют со старыми, это заслуга и художников, и фотографов, сумевших почувствовать стилистику всей книги. Назовем их имена — Д. Малаков (один из составителей), А. Ранчуков, Т. Курило, Б. Миндель.
Остается только добавить, что при тираже — явно недостаточном — 40 000 экземпляров альбом тут же стал библиографической редкостью, и огромное множество почитателей таланта замечательного писателя не смогут не только его приобрести, но даже познакомиться с ним в библиотеке, если она не из самых «представительных».

Мы долго не видели его лица, хотя оно запечатлено на сотнях фотографий. В течение нескольких десятилетий Михаил Афанасьевич Булгаков был фактически под запретом. Зримо же он возник перед нами уже после того, когда мы открыли его для себя как Мастера, одного из крупнейших русских советских писателей нашего века. Время проявило к нему необыкновенную благосклонность, сохранив для потомков и его образ, и фон, на котором протекали его жизнь и творчество: обстановку, предметы, пейзажи, дома, которые он любил, и даже те, которые ненавидел. За все это мы должны благодарить фотографию.
За годы, что я занимаюсь иконографией Михаила Булгакова, мне удалось установить имена шести авторов, снимавших писателя. О них я и расскажу. Но есть и другие, запечатлевшие не его самого, и все-таки, как мне кажется, заслуживающие быть названными.
Итак, Роман Кармен, легендарный кинодокументалист, начинавший как фотокорреспондент «Огонька». Мне известны два портрета Булгакова его работы — один из них уже публиковался на страницах «СФ» (1988, № 4), а другой предлагаем вниманию читателей. Он так понравился писателю, что тот вклеил его в свою книгу на титульном развороте. Мы не знаем, снимал ли Кармен по заданию редакции или по «домашней линии» — его мать дружила с Л. Е. Белозерской-Булгаковой, в ту пору женой писателя, и это могло оказаться ее просьбой. Любовь Евгеньевна мне рассказывала, что снимки эти сделаны в 1926 году, в дни, когда на Булгакова обрушилась громкая слава: состоялись премьеры «Дней Турбиных» во МХАТе, «Зойкиной квартиры» — в Вахтанговском. И смотрит на нас с фотографий счастливый человек — Художник, которого признали, высоко оценив его творчество. Но в стране назревал «великий перелом» — его ледяное дыхание уже коснулось чуткой души писателя, и вот перед нами совсем иное его состояние — это как бы другой человек, хотя прошло-то всего два года.
Сделал этот снимок один из лучших наших фотопортретистов — Моисей Наппельбаум, оставивший нам образы многих замечательных людей, стяжавших славу отечественной науке, культуре, искусству.
Борис Шапошников был ху-



Р. КАРМЕН М. А. БУЛГАКОВ. 1926 г.

* Киев Михаила Булгакова.— Киев: Мистецтво, 1990 г.



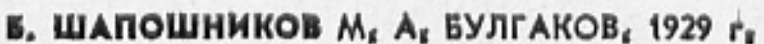
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН М. А. БУЛГАКОВ.
ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

М. НАППЕЛЬБАУМ М. А. БУЛГАКОВ. 1928 г.





К. ВЕНЦА Е. С. и М. А. БУЛГАКОВЫ. 1940 г.



Б. ШАПОШНИКОВ М. А. БУЛГАКОВ. 1929 г.



дожником, искусствоведом, музейным работником, но отнюдь не фотографом, однако фотографию любил как родную сестру своих основных профессий. Плодом этой любви стали портреты многих и многих людей, лица которых без Шапошникова мы никогда не смогли бы увидеть — снимал он своих друзей, а все они были людьми необыкновенными. Называли их «пречистенцы»: цвет российской интеллигенции, люди искусства и науки — почти все они были репрессированы в годы сталинского террора. Михаил Булгаков принадлежал к кругу самых близких друзей Бориса Шапошникова, благодаря чему мы имеем много фотографий писателя, снятых в двадцатые и тридцатые годы. Публикуемый снимок датирован мартом 1929 года, кстати, это редкий ракурс — Булгакова почти никто не снимал в профиль...

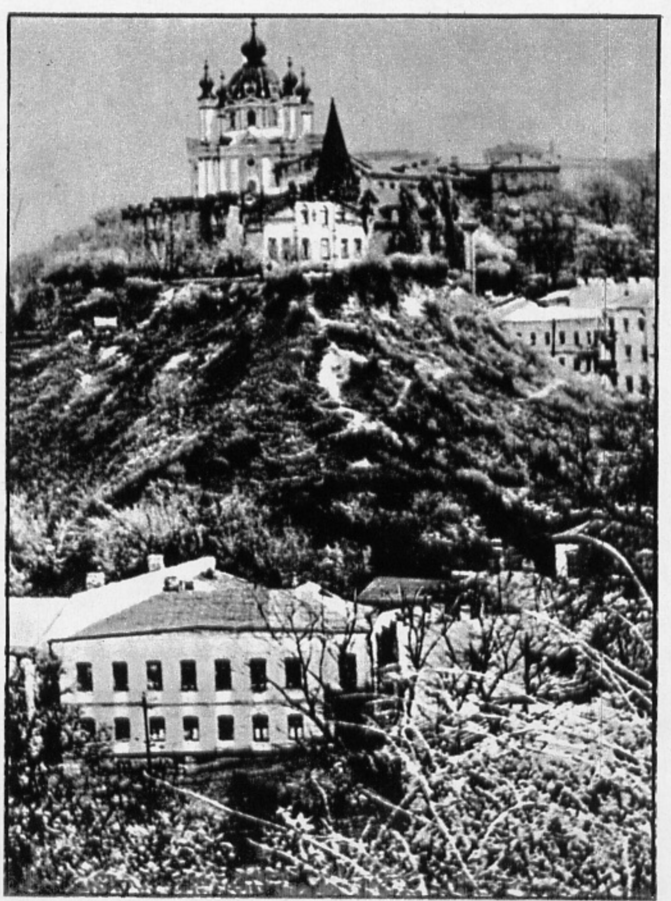
Илья Ильф представлен в галерее авторов булгаковских портретов единственным снимком. Он опубликован в «СФ» № 9 за 1987 год. Тогда и была рассказана история поисков этой фотографии.

Наталия Ушакова — художник детской книги и фотограф-любитель. Муж Ушаковой, филолог Николай Николаевич Лямин, был лучшим другом Михаила Булгакова, и в их доме писатель часто читал свои новые произведения. В «доме» — сказано слишком смело — это была просто комната в большой коммунальной квартире. Впрочем, мы к ней еще вернемся...

О Константине Венце (Венценосцеве), к сожалению, мы знаем совсем немного — кинооператор «Мосфильма», художник-любитель, рисовавший смешные карикатуры на кинематографические темы. За несколько недель до смерти писателя его жена Елена Сергеевна пригласила Венца поснимать Михаила Афанасьевича с родными и близкими. Как фотограф могу предположить, что он «прогнал» только одну пленку — об этом свидетельствует количество дошедших до нас кадров. Негативы разыскать не удалось. Это была последняя съемка в жизни Михаила Булгакова...

Фотография Андреевского спуска в Киеве сделана писателем Виктором Платоновичем Некрасовым. Прежде чем его вынудили покинуть Родину, он успел первым рассказать о «Доме Турбиных» на Андреевском спуске — улице, тесно связанной с судьбой и творчеством Булгакова. Очерк Некрасова был опубликован в «Новом мире», но он еще и сумел найти уникальную точку съемки — в кадре оказались одновременно и церковь Андрея Первозванного, и гора, и «дом № 13», где когда-то жила семья Булгаковых и где «поселились» герои романа «Белая гвардия». И ведь ни один из профессиональных фотографов не додумался до существования такой точки, не нашел ее — все почему-то снимают этот дом только с улицы, как говорится, «в лоб». Исключение — вертолетная съемка, но это уже другой случай.

В. НЕКРАСОВ АНДРЕЕВСКИЙ СПУСК, КИЕВ



Московский фотолюбитель, студент художественного училища Дима Меркулов, поклонник таланта писателя Михаила Булгакова, однажды пришел к Наталии Абрамовне Ушаковой и сказал: «Я хочу сфотографировать вашу комнату!» Он знал, что комната эта — историческая: здесь впервые прозвучали многие булгаковские произведения, некоторые детали комнаты нашли отражение в эпизодах романа «Мастер и Маргарита». Дима Меркулов совершил свой первый настоящий творческий подвиг, запечатлев эту столь дорогую для всех почитателей писателя комнату в том виде, в котором она сохранялась с тех давних лет. Увы, нет уже ни самой Наталии Ушаковой, ни ее комнаты.

К моему глубокому сожалению, не могу назвать имени автора публикуемого здесь неизвестного портрета Михаила Булгакова — разыскав эту фотографию, я пытался установить, кто ее сделал. Пока безуспешно. Будем считать, что это подарок безымянного фотографа к юбилею Мастера.

Николай Рахманов **Съемка в «Алмазном фонде»**

**Фотографу Николаю Рахманову
мы обязаны великолепными фотографиями минералов
и драгоценных металлов.
Мастер не боится нерезкого изображения,
непривычной игры света и красок,
если это помогает ему придать снимку эмоционально окрашенный,
художественный,
иногда даже философский оттенок.**

Евгений Бычков, директор Гохрана

Глубоко под землей, в белокаменном чреве Боровицкого холма, в подвалах здания Оружейной палаты Московского Кремля хранится коллекция уникальных сокровищ. В ней собраны всемирно известные драгоценные камни, произведения ювелирного искусства, коронационные регалии императорского дома Романовых, золотые и платиновые самородки, редчайшие, найденные в наше время алмазы и минералы.

Основа этой коллекции восходит к началу XVIII века, когда император Петр I высочайшим указом повелел создать специальное ведомство — «Камер-коллегию» с особым порядком хранения и уставом. О подлежащих государству вещах».

На три разных замка запирались двери царской кладовой и ключи от них хранились у трех человек — камер-президента, камер-советника и царского рейтместера. Собравшись вместе по высочайшему повелению, могли они открывать сокровищницу для особо торжественных случаев, а через двух камер-советников передавать императору хранящиеся в ней драгоценности.

Менялись правители — менялись уставы и порядок хранения реликвий. Только место хранения их — Зимний дворец — оставалось неизменным и получало название то Комната Его (Ее) Императорского Величества, то Бриллиантовая, то Алмазная. Коллекция усиленно пополнялась: приобретались редкие экземпляры драгоценных камней, заказывались орденские знаки, портреты императоров в драгоценных оправах, лучшим русским и зарубежным ювелирам заказывались табакерки, часы, броши, кольца и много других высокохудожественных предметов роскоши. На их создание тратились огромные средства.

Все эти сведения и много других интереснейших фактов из истории знаменитой коллекции собраны научными сотрудниками Алмазного фонда СССР Ириной Полыниной и Ольгой Горевой в юбилейном фотоальбоме «Алмазная сокровищница Советского Союза», выпущенном к 70-летию Государственного хранилища ценностей, в ведении которого и находится выставка «Алмазный фонд СССР».

Мне же посчастливилось, проделав одну из самых трудоемких за всю мою профессиональную деятельность работ, заново отснять почти все редчайшие экспонаты фонда для этого альбома, великолепно отпечатанного швейцарской полиграфической фирмой «Дезертина». Публикуя снимки из альбома в «СФ», мне бы хотелось поделиться с коллегами некоторыми «секретами» этой съемки, возникшими в процессе работы проблемами и трудностями, с которыми, на мой взгляд, удалось справиться.

Прежде всего эта работа была тяжела физически: выставка находится на особом режиме — съемки проводились только по четвергам, и каждый раз нужно было вносить и выносить из Кремля от 80 до 100 кг аппаратуры — штативов, штативчиков, ламп, запасных кассет, чемоданы с «Лингоф-Карданом» 13×18 см и оптикой, всевозможные хитроцелевые захваты, подставки, обтянутые черным бархатом. Каждый драгоценный предмет из фонда требовал своего технического подхода к съемке. Так, например, императорская Держава из коронационных регалий снималась в двухметровой трубе из ватманской бумаги диаметром более 1,5 м — иначе в ее золотом шаре отражался бы весь интерьер зала. Труба подсвечивалась симметрично с двух сторон галогенными киловаттными лампами. Снаружи и сверху в конце трубы было сделано в бумаге небольшое окно, через которое контровой направленный луч 500-ваттного «Бебика» подсвечивал драгоценный двухсоткаратный сапфир. Позже мне показалось, что этот снимок слишком уж «классическо-искусствоведческий» и не несет в себе всей трагической сути Державы. Я переснял Державу и навершие скипетра с алмазом «Орлов» на фоне полупрозрачного красного бархата. Эти два снимка, единственные во всем альбоме снятые на красном фоне, стали одним из главных разворотов в главе «Коронационные регалии». Тем, кто когда-нибудь воспользуется «световой ванной» в трубе из ватмана, нужно помнить, что эта бумага сильно поглощает холодную часть спектра и требует введения конверсионного фильтра B-3 или даже B-6 при съемке на вечерний «Кодак Эктахром 64Т».

Много хлопот и, конечно, брака приносило «дрожание» объекта съемки. Алмазы и бриллианты на ювелирных изделиях, особенно сделанных старыми мастерами, закреплялись особым способом, часть из них — на специальных пружинках, и даже легкий поток воздуха от работающего кондиционера, не говоря уже о тяжелых машинах, проезжающих по Боровицкому холму, заставлял «шевелиться» драгоценные камни. И это несмотря на массивный стол и самый тяжелый из всех имеющихся у меня штативов. Пришлось отказаться от тросика и соорудить бархатную заслонку наподобие ракетки для пинг-понга. С помощью этого приспособления «открывался» объектив во время экспозиции. Все это происходило от того, что почти вся съемка велась на формат кадра 13×18 см. А нужно всегда помнить: чем больше формат камеры и больше растяжка меха, тем больше вероятность «дрожания» изображения, и надо принять все меры, чтобы этого не произошло. После открытия шибера кассеты я начинал экспонирование только через 8—10 с — давал камере «успокоиться».

Одной изсамых сложных творческих задач стало сохранение на слайде игры самих бриллиантов. Просматривая старый фотоальбом, посвященный этой выставке, выполненный лет 20 назад, я увидел, что почти на всех снимках бриллианты выглядят просто стекляшками. Но ведь когда рассматриваешь сокровища в витрине, даже легкого движения головы достаточно для того, чтобы целый фейерверк искр ослепил глаза. При съемке же фотокамера и предмет двигаться не могут — значит, должен «задвигаться» сам свет. И в ход пошли слегка покачивающиеся софиты, карманные фонарики с меняющимся фокусом луча «шире — уже», портативные диапроекторы «Этюд» со вставленными диафрагмами разного диаметра. С помощью этих приспособлений можно было подсветить и всю вещь в целом, и только единственный драгоценный камень, если появлялась такая необходимость. Но тут же возникала другая проблема — как, используя «блуждающий» свет фонарика, замерить экспозицию? А она должна быть предельно точная — иначе вся игра бриллиантов пропадала, особенно если допускалась даже легкая передержка. Брак, брак, брак! (И, главное, все за твой счет.) И летели «в корзину» бракованные слайды, и снова нужно было переснимать во второй, в третий раз одну и ту же вещь.

Только благодаря терпению Анны Алексеевны Давыдкиной и ее двух помощников, которым доверялось вскрытие витрин (обратите внимание — древняя традиция дожила до наших дней!), удалось добиться успеха. В основном экспозиции были от 20 до 60 с. Возникает вопрос — почему такие длительные? Отвечу. При съемке на формат кадра 13×18 см вещи в натуральную величину и даже с укрупнением глубина резкости невелика и требуется сильно задиафрагмировать объектив от 1 : 16 до 1 : 32 и даже 1 : 45, чтобы получить весь объект в резком изображении. Чувстви-

▶ КОРОНАЦИОННЫЕ ИМПЕРАТОРСКИЕ РЕГАЛИИ XVIII ВЕКА





Н. РАХМАНОВ

тельность вечерней пленки «Кодак Эктахром 64Т» колеблется от 25 до 50 ASA, отсюда и длительность выдержки. А при съемке алмазных вещей это еще дает дополнительное время фотографу для «подмазки» притемненных мест снимаемой вещи движущимся лучом фонарика от объектива. Ибо основной свет почти у всех снятых мной вещей «Алмазного фонда» — контровой и верхний боковой.

Несколько слов о фонах, на которых снимались предметы. Для меня они имели большое значение. Фон на снимке должен составлять единое целое со снимаемыми вещами. Он не должен своей яркостью, пестротой отвлекать от главного на снимке. В альбоме «Алмазная сокровищница Советского Союза» все предметы сняты на «бездонно космическом» черном фоне, за исключением уже упомянутых двух сюжетов и еще трех разворотных снимков, играющих роль шмуцтитулов. Дело в том, что экспозиция самой выставки «Алмазного фонда» делится условно как бы на три части: это царские сокровища, современные ювелирные украшения советских мастеров и редчайшие минералы, в том числе алмазы и уникальные слитки драгоценных металлов, найденные на территории СССР.

Логика фонов такова — императорские регалии снимаются на фоне царской мантии XVIII века — торжественной одежды царя (вертикальный вариант снимка помещен на 1-й странице вкладки), освещение верхнее контровое — 500-ваттный театральный «Бебик» — направлено на корону и ее навершие — уникальную шпинель весом 398,72 карата.

Второй такой же «Бебик» — верхнебоковой свет слева с более широким лучом — высвечивает цепь ордена Андрея Первозванного и золотую парчу мантии, направленный тонкий луч «Этюда» «брошен» на алмаз «Орлов» в 6189,62 карата и на вершину скипетра. Две 200-ваттные лампы в

УРАЛЬСКИЕ ИЗУМРУДЫ И РУБИНЫ
ЗОЛОТЫЕ И ПЛАТИНОВЫЕ САМОРОДКИ,
ЯКУТСКИЕ АЛМАЗЫ,

Авторские композиции шмуцтитулов книги «Алмазная сокровищница Советского Союза»

алюминиевых софитах подсвечивают мантию сзади — слева и справа, прорабатывая фактуру золотой парчи и одновременно подсвечивая золотой шар Державы карманным фонариком, «блуждающим» светом по бриллиантовой цепи и короне. Экспозиция — 25 с при диафрагме 1 : 22, объектив «Супер-Ангулон» 121 мм, конверсионный светофильтр В-3. Этот снимок я считаю одной из своих главных удач в этом издании. Примерно так же снимались и два других шмуцтитула. Желтый искусственный шелк и темно-зеленый бархатный шарф создают ощущение вечернего платья, а на грубом зеленом брезенте рабочей штормовки геолога вполне уместна и композиция минералов, собранная в различных уголках страны.
Второй своей удачей в альбоме могу назвать снимки алмаза «Шах». На первый взгляд в нем нет ничего особенного, но если вспомнить, что Персия откупилась им за убийство русского поэта и дипломата А. С. Грибоедова, станет ясно, почему в одной из граней его я увидел занесенный для удара нож. Кстати, никаких эффектных фильтров для того, чтобы создать радужный ореол вокруг «раскаленного ножа», я не вводил. Это единственный ореол от узкого луча всего лишь одного проектора «Этюд».
Мне очень жаль, что весь тираж «Алмазной сокровищницы Советского Союза» на русском языке (10 000 экз.) спрятан как очередное сокровище в подвалы Гохрана и, к великому сожалению, не многие смогут стать обладателями этой фотокниги, так же как не многим счастливцам удается побывать в самой сокровищнице на выставке «Алмазный фонд СССР».
В то же время я постарался исправить эту несправедливость. Из великолепных типографских оттисков, подаренных мне главой фирмы «Дезертина» Пиусом Кондрау, собрана выставка, которая уже экспонировалась в Москве, в Нижнем Новгороде и Казани. Буду рад, если другие города России захотят ее увидеть. С удовольствием предоставлю им такую возможность.

ФОТО НИКОЛАЯ РАХМАНОВА



ИЗДЕЛИЯ И ЖЕНСКИЕ УКРАШЕНИЯ
СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ-ЮВЕЛИРОВ
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЛАБОРАТОРИИ ГОХРАНА

ЗНАК ОРДЕНА СВ. АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО.
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVIII ВЕКА

БРОШЬ «РОЗА». 1970 г.

ГАРНИТУР «ВЕСЕННИЙ». 1981 г.

ДЕРЖАВА. 1762 г.



Вот эта улица, вот этот дом...

Лилиан Филипп живет в Тирасполе на улице Розы Люксембург в старом доме, где в шестнадцати однокомнатных квартирах проживает шестнадцать семей. Дом давно грозятся снести, а жильцов переселить, но пока их жизненное пространство расширяется только за счет двора, где, собственно, и происходит многое в жизни обитателей дома.

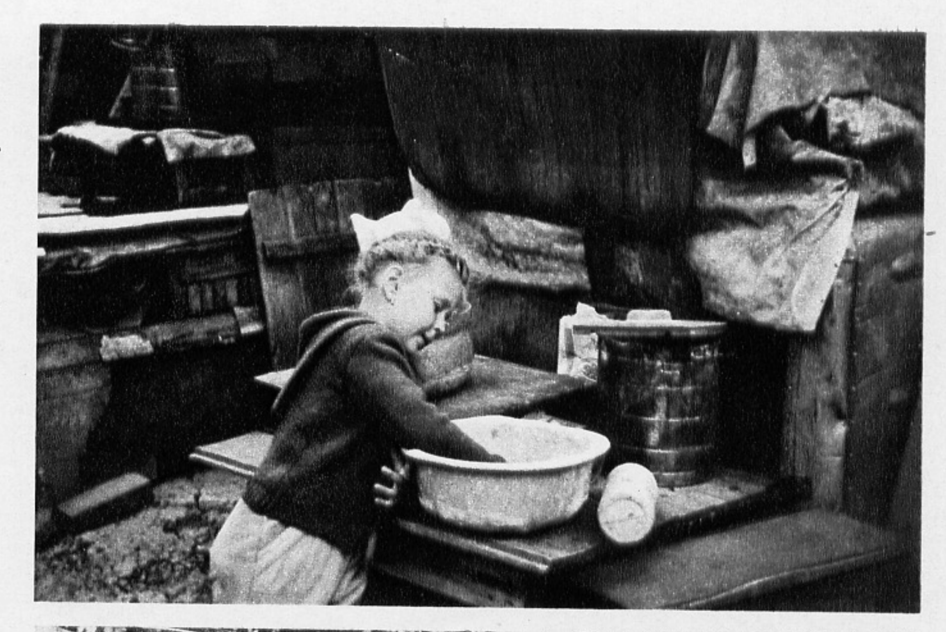
Двор живет дружно и, по словам Лилиана, никаких межнациональных конфликтов здесь «даже на горизонте не видно». Пекут пироги, поют и гуляют на праздники, горюют, когда у кого-то беда, растят детей.

«Генеральная уборка» — так называется серия снимков, которую член детской народной фотостудии «Взгляд» Лилиан Филипп снимает уже несколько лет. Его интересуют и другие сюжеты, кроме того, много времени занимают занятия на дирижерско-хоровом отделении музучилища, а Лилиан — из тех, кто все делает всерьез, но к теме своего двора (хотя серия уже награждена дипломами, побывала на нескольких выставках, и честолюбивый человек мог бы на этом поставить точку) возвращается вновь и вновь.

В «Фотоюниор» приходит много снимков, где ребята запечатлели своих сестер, братишек, мам, свой двор. А мы отвечаем, что это фотографии для семейного альбома, снимки на память, интересные только тем, кто на них изображен, и еще близким людям. Чем отличается от них «Генеральная уборка»? Мне, например, она интересна и сюжетно, и фотографически. Вобрав в себя тепло и уют такой обыденной, но общей (в кадре — девочка Яна и ее мама Ира, и совсем не их бабушка Мария, и чужая кошка Ляпа) и оттого веселой и доброй работы, фотографии отдают это тепло зрителю.

Снята серия динамично, «по-киношному» и, видимо, незаметно для тех, кто на ней изображен,— к труду фотографа соседи относятся, надо полагать, так же уважительно, как к любому другому (а могли бы и поворчать: «Лучше бы помог принести воды да вытряхнуть ковер!..»). Мне почему-то очень хочется побывать в этом добром дворе. А вам?

Г. ЕРГАЕВА







ЛИЛИАН ФИЛИПП, 14 ЛЕТ
ИЗ СЕРИИ «ГЕНЕРАЛЬНАЯ УБОРКА»

«Пятое колесо»



«Я-то к чему тут примешался?.. Что за глупое пятое колесо в телеге?» Это — Тургенев («Дневник лишнего человека»).
«Лишний человек» — это и есть метафорическая трактовка «пятого колеса».
Но, к сожалению, почти все участники конкурса отреагировали на наш призыв однозначно. Колеса, в самом прямом смысле этого понятия. В лужах, на асфальте, на колдобенных наших российских дорогах... Не все пятые, но все — лишние.
А нам-то хотелось что-то вроде Онегина, Печорина, Обломова... Метафоры хотелось.
Увы, сегодняшняя действительность тяготеет, так сказать, к прямой сатире, а если и не к сатире, то к улыбке вымученной, страдальческой.
Такая жизнь наша. Не на все четыре колеса.

П. ЧИПЛИС
(ПАНЕВЕЖИС)
ТУПИК

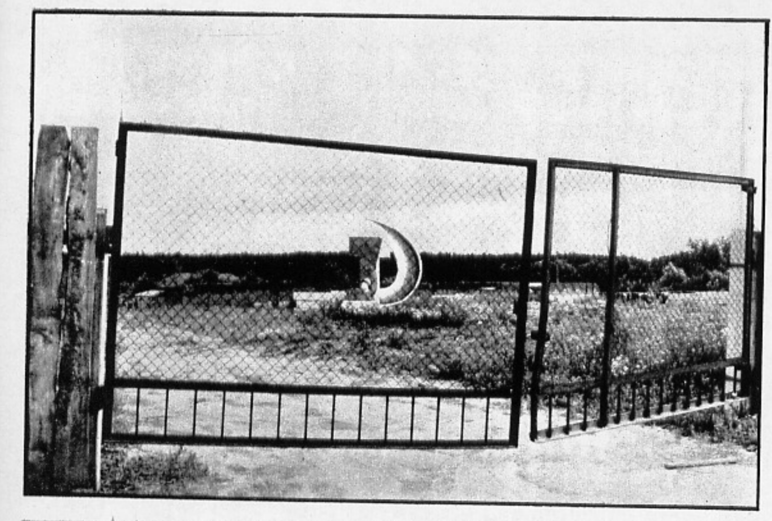
В. БАШИН
(МОСКВА)
СЕРП И МОЛОТ

М. НАСБЕРГ
(ТБИЛИСИ)
ПЯТОЕ КОЛЕСО

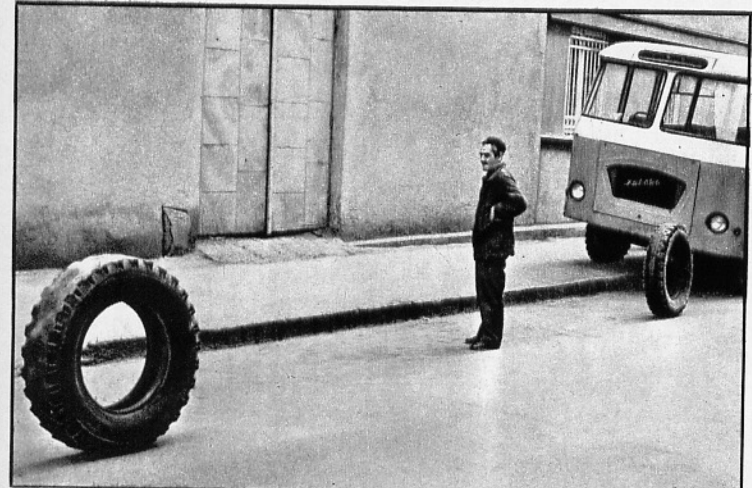
И. ЛОСКУТНИКОВ
(МОСКВА)
ПИОНЕРСКИЙ «ХУЛА-ХУП»

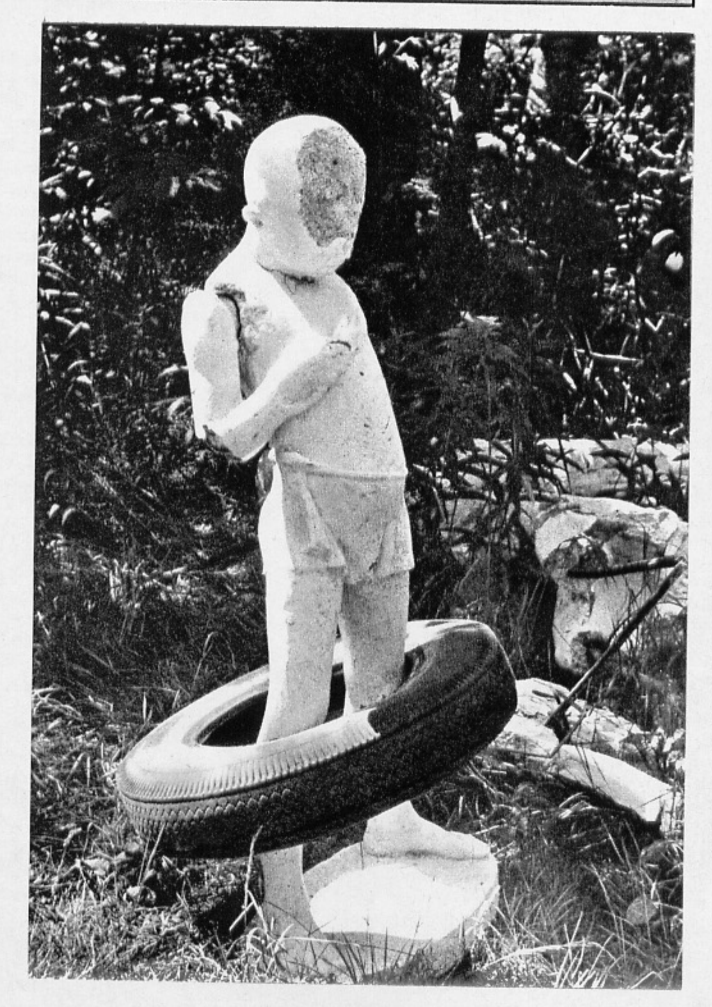
В. ТИТОВ
(МОГИЛЕВ)
В ЛУЖЕ

Э. ТЕВОСОВ
(ПЕНЗА)
БЕЗ НАЗВАНИЯ













ВООБРАЖАЕМОЕ С НАТУРЫ

Фотография не изменилась со времени ее изобретения, за исключением технических аспектов, что для меня не является особой заботой.
Фотография кажется легким делом. Это разнообразное и странное занятие, единственным общим знаменателем которого для тех, кто практикует, является орудие (фотоаппарат).
«Сфабрикованная» или инсценированная фотография меня не касается, и если я сужу, то лишь с психологической или социологической точки зрения.
Есть те, которые делают заранее подготовленные фотографии, и те, которые идут на открытие изображения и его схватывают.
Фотоаппарат для меня — это альбом для набросков, инструмент интуиции и спонтанности, который зрительно задает и одновременно зрительно же решает вопрос.
Чтобы «запечатлеть» мир, надо чувствовать себя втянутым в то, что ты вырезаешь через видоискатель. Этот подход требует сосредоточенности, дисциплины духа, чутья и чувства геометрии. Большой экономией средств достигается простота выражения. Нужно всегда фотографировать с самым большим уважением к предмету и к самому себе.
Фотографировать — это затаить дыхание, когда все наши способности действуют совместно перед ускользающей реальностью. Тогда поимка изображения становится большой физической и интеллектуальной радостью.
Фотографировать — это в один и тот же миг, в малейшую долю секунды признать факт и строгую организацию увиденных форм, которые выражают этот факт. Это поставить на одну линию прицела голову, глаз и сердце.
Для меня фотография — это средство понимания, которое нельзя отделить от других средств зрительного выражения. Это способ кричать, высвобождаться, а не желание доказывать и утверждать свою личность.
Это образ жизни.

АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН

«МАГНУМ», СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ

Нина Чугунова **Смерть фотографии?..**

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ НАБРОСКИ

Мне сказали, что Анри Картье-Брессон отошел от «Магнума» и что он говорит об этом всем. Надеюсь, что новость ошибочна.
В некоторых переменах есть оттенок смерти, хотя как раз о них и говорят: такова жизнь. Сладковатый привкус тлена. То же происходит с телефонными номерами, когда они уже не нужны.
«Магнум-фото» и Картье-Брессон расстались? Даже, если это так: такова жизнь. Невозможно удержать фотографию и фотографа. Фотографы не умирают, они уходят из агентств и редакций, прославленных ими. То же — с фотографией. Удержать фотографию, канонизировать ее принципы — все равно, что объявить смерть фотографии. «Отныне живопись умерла!» — воскликнул Ипполит Деларош. Но никогда никто всерьез или понарошку не мог бы замахнуться на фотографию в честь какого-нибудь новейшего изобретения, как живописец Деларош замахнулся на живопись, изумленный правдоподобием дагеротипа.
Впрочем, если вечность витает над остальными искусствами, смерть всегда выглядывает из-за плеча фотографа.
До смерти, запечатленной первым главой «Магнума», остается совсем немного — три года, когда трое безвестных фотографов вместе в Париже сняли одну фотолабораторию. Трое: Картье-Брессон, Давид Сеймур по прозвищу Чим и Роберт Капа, настоящая биография которого, вопреки легенде о богатом американском фотографе Бобе Капа, начиналась с того, что безвестный юноша — Эндре Фридман из Венгрии с чужой фотокамерой появился в Париже, чтобы завоевать его.
Фотограф Горст через сорок лет жаловался в одном из интервью «Имидж», что «...когда Картье-Брессон и другие стали применять «Лейку», она для нас была еще недоступна, пленка дорога, а наши снимки казались коммерческими тем, кто занимался фотографией как искусством. Мы получили «Лейку» только во время войны». Здесь все верно кроме оборота «те, кто занимался фотографией как искусством». «Искусством» было искусное навешивание тряпок на женщину — «вид вызывающий и страстный» — и фотографирование интерьеров, в чем сам Горст преуспел — в сороковом году у него получился отличный портрет женской спины в корсете, он его и навал «Корсет», чем возвел этот предмет в ранг персоны. Они, искусники, получившие «Лейки» лишь благодаря войне, знали заранее все про «вид вызывающий и страстный», а нищие владельцы дорогих «Леек» и транжирщики дорогой пленки шли по жизни пусть не впотьмах, но как бы по минному полю, не зная, где сработает...
Идеология «Магнума» сложилась задолго до учреждения его.
«Мы обнажаем перед остальными то, что видим сами, мы — свидетели...» — писал Картье-Брессон впоследствии. Мы — это фотограф и камера.
Они снимают забастовку. Худой человек взмахнул рукой. Снимок называется «Французские коммунисты».
Анри Картье-Брессон: «Я напряженно бродил весь день по улицам в поисках явлений, обличающих действительность». Последние два слова по жесткости напоминают инструкцию к фотопленке.
Роберт Капа и Чим уезжают в Испанию.
В Испании под танком погибнет Герда Тар, возлюбленная Роберта, едва ставшая женой. Капа всегда считал, что неудача любого репортерского снимка может объясняться единственным обстоятельством: «Значит, я оказался недостаточно близко». Возможно, Герда Тар — первая жертва фоторепортеров на алтарь войны.., которой они кормились, которую они ненавидели. Прицельно стрелять в репортеров начинают позже. Стреляют до сих пор. До сегодняшнего дня.
Так, задолго до учреждения «Магнума», складывалась его история.
Фоторепортажи в «Арбайтер иллюстрирте цайтунг» — «Безработный», «Отец отправляется нищенствовать» и прочие — все-таки нечто иное, чем получалось у Брессона, Чима и Капы, столь разных. Они не выполняли политического заказа. Они — эта троица, этот завтрашний «Магнум» — действительно бродили в поисках явлений, обличающих действительность. Замечу: действительность. Не класс. Не поднимающихся коричневых. Но всех нас. Голодных и сытых, богатых и бедных, приветствующих коричневых и восстающих против них.
Мир переживает решающее мгновение: до и после Испании. До Герники. До фашизма. До гибели семьи Чима в газовой камере, до сожжения «Парижского бульвара», до ареста капрала Картье-Брессона, до того, как его бросили в концлагерь...
В это время Капа делает в тридцать шестом свой снимок падающего республиканца. Он жив и обречен? На наших глазах он — умирает?
Смерть, брошенная всем в лицо со страниц газет и «Лайфа», чей основатель, отправивший Капу в Испанию, декларировал: «Смотреть на жизнь, смотреть на мир, увидеть большие события собственными глазами, смотреть для радости, смотреть так, чтобы цепенеть от изумления».
Цепенеть.
Фотография искусного Горста сейчас получит «Лейки». Война — это большое событие, где места хватит всем.
«Сраженный республиканец» Капы падает, жив и обречен.
Жив и обречен снимок. Отныне он будет умирать и возрождаться. Красота и правильность композиции смущала критиков: снимок был слишком красив, чтоб не казаться постановкой.
Потом фотография научилась совершенно правдоподобно снимать смерть, и кровь выплеснулась на наши лица.
Итак, было ли сконструировано решающее мгновение тридцать шестого года, когда Герда еще жива (она погибнет через год), когда живы отец и мать Чима и не работают газовые камеры Освенцима, где они погибнут?.. Вот загадка для меня: восстав из тряпок и хламья, бросившаяся удержать падающего с пулей, еще живого и уже обреченного, фотография была вполне чиста перед своей природой?
Они вновь встретились в кафе в Париже сорок седьмого года.
«Магнум-фото» инкорпорейшн» возглавил Роберт Капа, его темой стала война. Вскоре «Магнум» начинает публиковать серии фотографий: «Женщины мира», «Молодежь мира», «Поколение детей». Детей любил снимать Чим. Говорили, что у него комплекс одинокого человека. Он снимал голодных детей, потом слал им деньги и отовсюду — открытки... Брессон снимал, чтобы «выразить, не сообщить». Потом он выпустит книгу «Образ по-быстрому».
Так «Магнум» разделил мир на три сферы влияния. Больше всего работы было у Роберта. На его жизнь пришлось пять войн. Он выпустил книгу «Когда делается смерть». В этой книге только один сраженный. Остальные были еще живы. Живы и обречены? В 54-м Капа подорвался на мине около города Тей-Бинь во Вьетнаме. Чим, любивший снимать детей, погиб через два года в арабо-израильском конфликте, через четыре дня после перемирия. Чим, возглавивший «Магнум», также не дожил до сорока двух. Картье-Брессон был третьим из них, последним...
В 72-м «Сраженный республиканец» был объявлен недостоверной фотографией.
В 73-м снимок неизвестного фотографа о последнем часе Альенде получил награду «Уорлдпрессфото»: это очень «постановочный» снимок. Президент и те, кто вышел с ним из Ла Монеда, видят репортера. Это искусственный снимок? Это великолепный снимок. С тридцать шестого года (не столько Испания, сколько год выхода первого номера «Лайфа», поставившего на фотографию, на очевидный факт и на максимально приблизившегося к событию репортера) фотография для себя решает проблему решающего мгновения: до или после? Успела? Опоздала?
Правда, смерть от пули не имеет ничего общего с собственно смертью. Следовательно, ничего общего с жизнью. Следовательно, с теорией решающего момента. Следовательно, с настоящим обличением действительности. «Войну снимать нельзя». Это сказал Роберт Капа. Не простая и не ясная фраза. Мысль того, кто пытался снимать войну. Но в его книге только один сраженный. Люди пока живы — голодные, кричащие, измученные, прекрасные — живы. Как мы.
Такова легенда «Магнума». Разумеется, она требует уточнений. Особенно это касается идеологии агентства. Принципиально важным для основателей (кроме перечисленных троих, участие принял и Джордж Роджер, а через два года присоединились Вернер Бишоф, погибший в автомобильной аварии за девять дней до Боба, и Эрнст Хаас) было сознание свободы от заказчиков. «Магнум-фото» с самого начала независимо распоряжается негативами, являющимися собственностью фотографа. Не часто встречаясь, первые фотографы «Магнума» проводили, однако, часы в дискуссиях относительно роли фотографии в мире, в частности проблемы «фотографии и война». Основополагающий принцип «Магнум-фото»: максимально возможное качество снимков и отказ от обычного уже тогда репортерского сотрудничества с ежедневной прессой, где конкуренция и погоня за временем не всегда (никогда не?) позволяют соблюсти условие качества. «Магнум» сотрудничает с журналами, которые требуют качества и качественного фотографического наблюдения. «Магнум», казалось, делает попытки бежать от смерти, грозящей самой фотографии — от пули, заключенной в самой природе фотографии, бежать от «решающего мгновения», которое со дня на день все яснее виделось заказывающим фотографию, как мгновение смерти или «еще-не-смерти»...





ФОТО **ДЖЕЙМСА НАХТВЕЯ**
ПАЛЕСТИНА

СОВЕТСКАЯ АРМИЯ





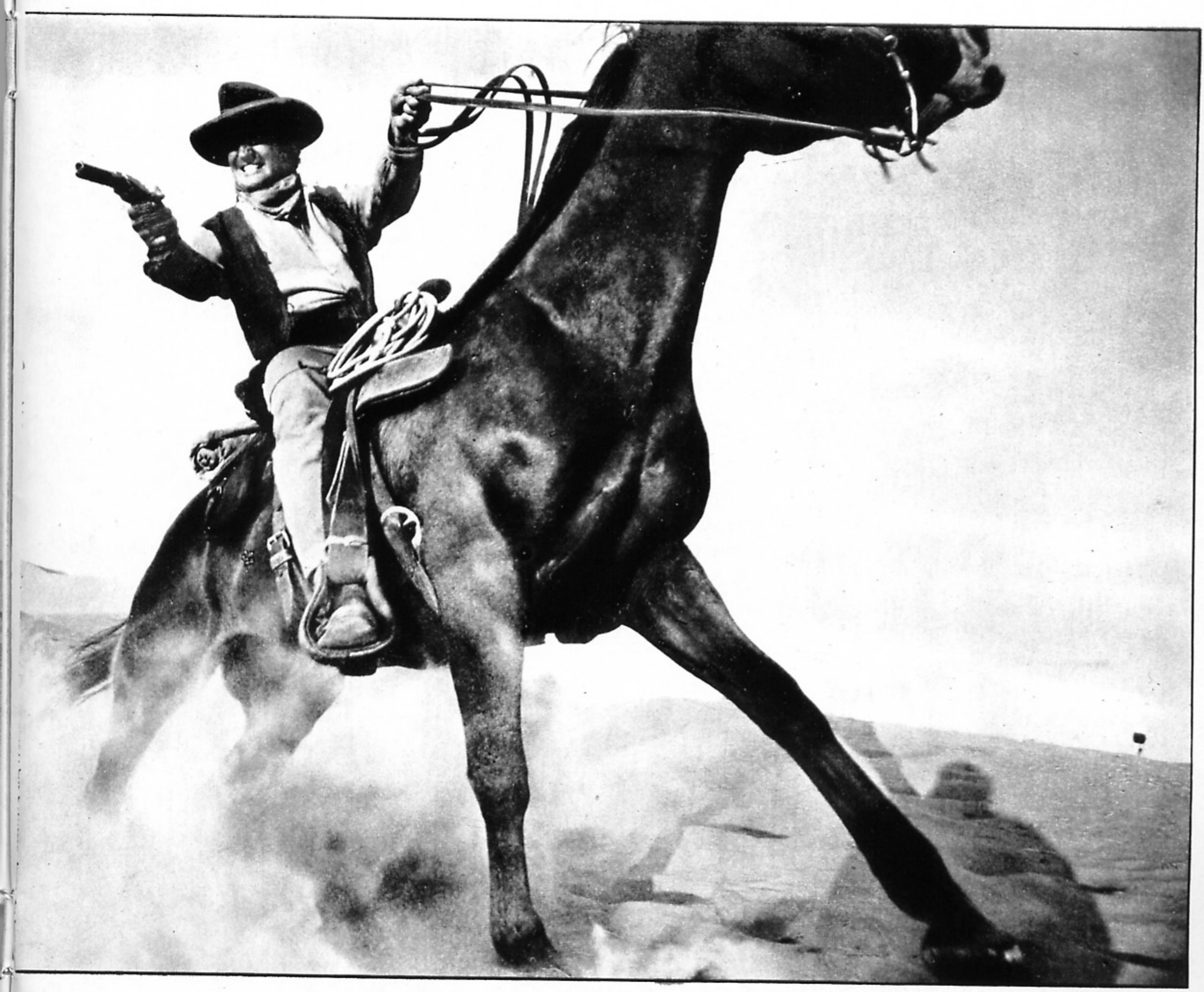


ФОТО **РАЙМОНА ДЕПАРДОНА**
ПОРТРЕТ РОДА ТЕЙЛОРА (В СТИЛЕ ГОЛЛИВУДА)



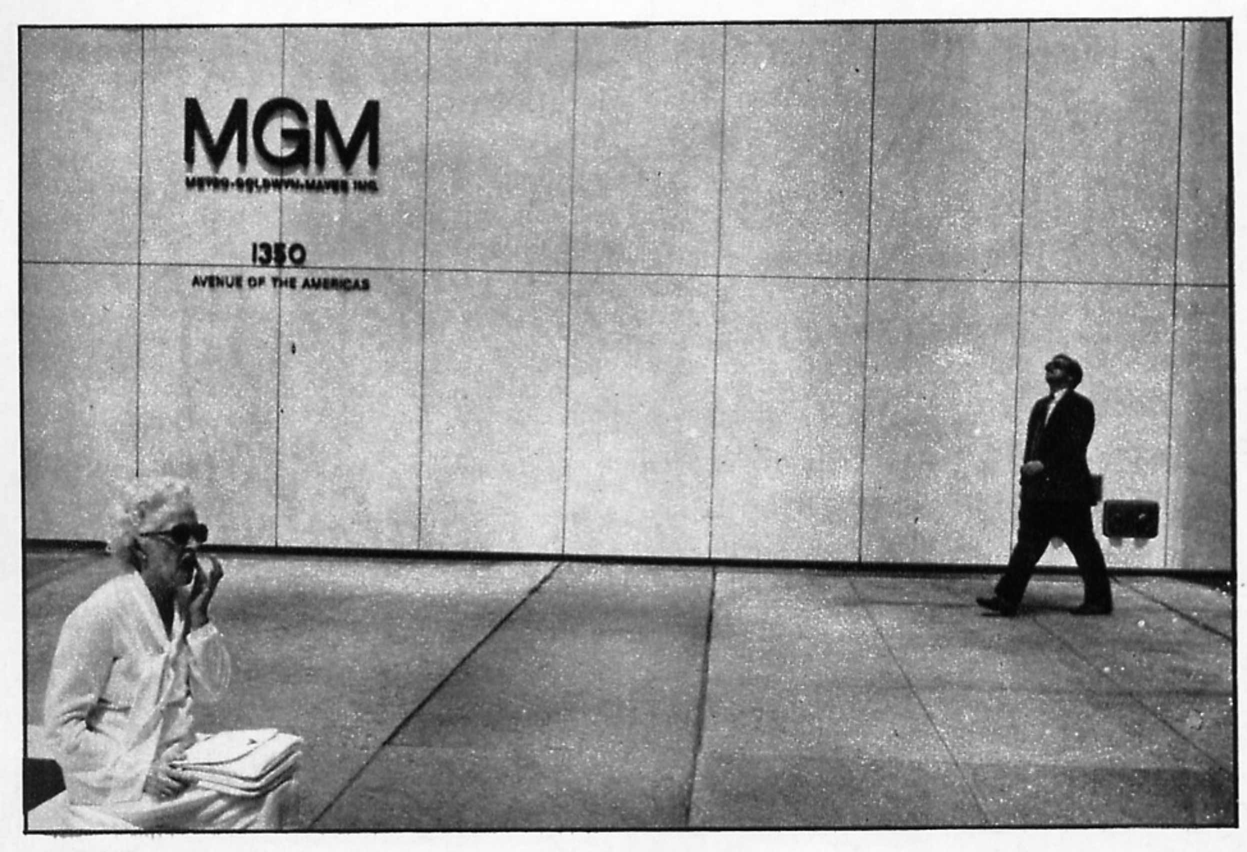


ФОТО **РАЙМОНА ДЕПАРДОНА**
НЬЮ-ЙОРК



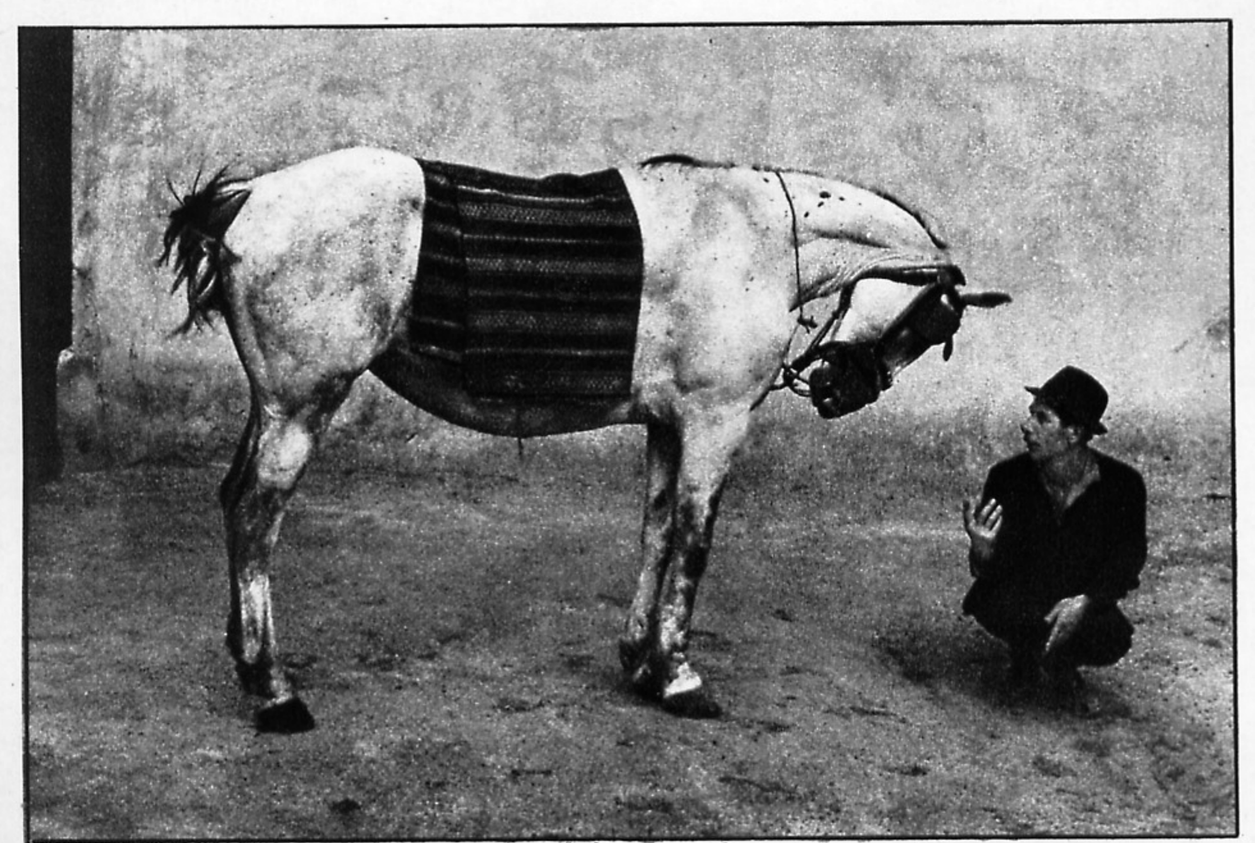


ФОТО **ЙОЗЕФА КУДЕЛКИ**
МЕЧТА ПАРТНЕРА



ФОТО **ГЕОРГИЯ ПИНХАСОВА**
АРМЕНИЯ, ПОСЛЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ



ФОТО **СЕБАСТИО САЛЬГАДО**
БРАЗИЛЬСКИЙ КЛОНДАЙК

«Магнум» бежал от шизофрении, грозящей фотографии, причем параноидального характера: ужас перед возможным опозданием, ужас перед уже мелькнувшим мгновением мешал рассмотреть меняющееся лицо жизни.

В дни тридцатилетнего юбилея «Магнум-фото» новость о том, что слава агентства давно закатилась, была столь же привычна, как и сообщение, что Картье-Брессон давно расстался с агентством. Потом опять шли годы работы, демонстративно противопоставленной стереотипу, диктующему фотографу его стиль.

Единственным фотографом из СССР, работающим в «Магнуме» сегодня, является Георгий Пинхасов. (Примечательно, что однажды, кажется, еще не будучи в «Магнуме», Пинхасов почти случайно сделал на улице Горького снимок человека, втыкающего нож в спину другого.)

Георгий Пинхасов расказал мне, что сегодня в парижской конторе «Магнума» числится шестьдесят два фотографа. В это число входят и «номини», то есть кандидаты, каким является и сам Георгий, и те, кто поднялся на ступеньку выше (после обязательного двухгодичного стажа и последующего обсуждения качества работы на общем летнем собрании фотографов), и те, кто наконец стал полноправным членом, и те, кто после двадцати пяти лет служения «Магнуму» считается сегодня отцом-основателем.

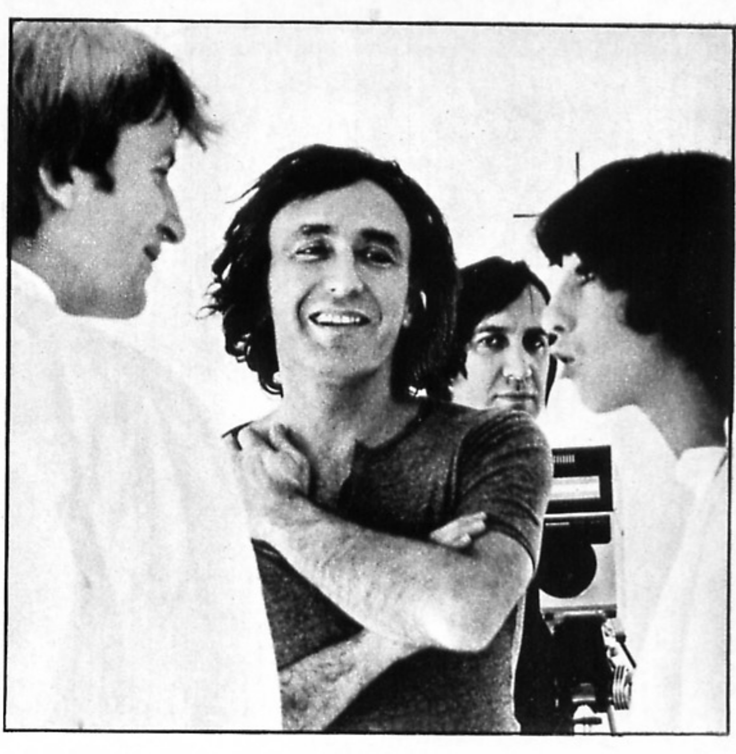
«Магнум» достаточно суров к претенденту, желающему войти в число его фотографов.

— После того как было принято мое досье,— рассказывал Г. Пинхасов,— мне предложили на выбор: отправиться в Анголу, где находятся советские войска, или в Нагорный Карабах,— я понял, что отнюдь не выиграл никакой конкурс, а просто принят на работу. До этого я подавал досье на конкурс «Фонд Ньепса», на конкурс «Фонд Кодака» и не выигрывал. Радость от удачи в «Магнуме» была короткой. Когда я должен был лететь в разрушенную землетрясением Армению, никто не заботился о моей визе, в ответ на мое удивление и просьбы о помощи сообщили, что эта черта обнаруживает во мне новичка, и назвали имена: вот они никогда не опираются на чью-то поддержку в бюро, они сами ориентируются в своей работе. В результате я попал в Армению на две недели позже, мучительно переживал опоздание: все фотографы уже уехали. Снимал в госпиталях, на улицах... Съемка вышла под названием «Новый год в Армении» — я не опоздал, напротив, успел. Никого из фоторепортеров не было под Новый год в Армении!

Премия Хассельблада — Уильяму Клейну



МАТЬ, ПИСТОЛЕТ ПЛЮС ДЕТИ, НЬЮ-ЙОРК, 1955



ИДУТ СЪЕМКИ МОДЕЛЕЙ, 1976

Фонд Хассельблада присудил премию международной фотографии за 1990 год американскому фотографу, художнику и режиссеру Уильяму Клейну. Ему были вручены золотая медаль и 215 тысяч франков во время торжественной церемонии, которая состоялась в Центре им. Хассельблада в Гетеборге (Швеция). Одновременно открылась и выставка работ фотографа. Известный шведский фотопромышленник Виктор Хассельблад завещал свое состояние на создание Фонда своего имени и учредил золотую медаль и премию — одну из самых почетных в фотографическом мире.

В 1990 году премия вручалась в десятый раз. До этого ее присуждали таким выдающимся мастерам, как Леннарт Нильссон (Швеция), Ансель Адамс (США), Анри Картье-Брессон (Франция), Мануэль Альварес Браво (Мексика), Ирвинг Пенн (США), Эрнст Хаас (США), Хироши Хамайя (Япония), Эдуард Буба (Франция) и Себастио Сальгадо (Франция).

На этот раз выбор пал на Уильяма Клейна, который, по словам экспертов Фонда, «... принадлежит к новаторам современной фотографии. Его субъективные фотоописания городских улиц и светского мира моды отличаются документальной суровостью и аскетическим чувством формы».

Нынешний лауреат родился в 1928 году. В Париже изучал социологию и искусство вместе с Фернаном Леже. В конце 40-х поселился в Париже и занялся живописью. В фотографии Уильям Клейн — самоучка. Много времени посвятил изучению этого нового вида искусства. Его всегда интересовали урбанистические мотивы, и он опубликовал целый ряд фотоальбомов на эту тему, которые популярны во всем мире. Среди них — «Нью-Йорк» (1956), «Рим» (1958), «Токио» (1964), «Москва» (1964). Свободно экспериментируя с формой и освещением, ему удается передавать напряженный ритм жизни больших городов в своих жестких черно-белых изображениях, слегка деформированных и размазанных широкоугольным объективом.

В течение 10 лет Клейн сотрудничал с журналом мод «Вог». Он снимал изысканные модели знаменитых дизайнеров на оживленных городских улицах, применяя технику контрастной репортажной съемки.

Фотоисторик и куратор коллекций современной фотографии в Париже Жан-Клод Лемани, характеризуя Клейна как одного из революционеров в современной фотографии, сказал: «То, что до нас донес Роберт Франк на эмоциональном уровне, Клейн представил на уровне формы».

Выставки произведений Клейна экспонировались в музеях и галереях США, Франции, Японии, Италии, Англии. Клейн также принимал участие в создании 24 художественных и документальных фильмов, выступая в роли сценариста, продюсера и фотографа. Его последняя фотокнига «Крупным планом» была издана в 1989 году.



МАРАФОН НА ФИНИШЕ, ПАРИЖ 1982

«Театр тела» Даниэле Казадио

Прежде чем вникнуть в содержание и смысл молчаливой игры фотографического театра Даниэле Казадио, давайте заглянем за кулисы.
Здесь царит технология фирмы «Полароид», делающая фотографа не только режиссером театрального действия, но и полноправным его участником. Эта технология предоставляет фотографу возможности, уникальные по сравнению с традиционным процессом, когда по завершении съемок он не знает, что у него на пленке, и не может влиять на результат. Обладая практически мгновенной обратной связью с фотографической реальностью своих усилий, Казадио расплачивается за свое могущество неистовым трудолюбием и предельной тщательностью.
Мгновенная визуализация результата съемки дает необозримое множество импровизационных возможностей. Необходимо известное упорство и самодисциплина, чтобы не потеряться в этом лабиринте творческой свободы. Некоторые из представленных здесь произведений создавались в течение нескольких дней напряженного труда. Только благодаря энтузиазму и стойкости натурщиков и натурщиц — друзей художника — многочасовая изнуряющая погоня за ускользающим призраком совершенства могла закончиться удачей.
Но вот кадр сделан, и полароид-негатив (всех возможных форматов от 24×36 до 100×120 мм) ложится на стекло фотоувеличителя. С него делается отпечаток на фотобумаге... Теперь театр выходит из-за кулис для оценки зрителя.
Для Д. Казадио негатив — независимая реальность, и все, что на нем — дефекты эмульсии, непредвиденные детали и неожиданные тональные отношения,— составляет его неповторимую сущность. Они предельно тщательно переносятся на фотоотпечаток. Поэтому многое из арсенала «художественной» фотографии, получаемое без усилий при позитивном процессе (запечатка фона, например, или выравнивание тональности) другими фотографами, Даниэле планируется и осуществляется при съемке.
Казадио в прямом смысле «рисует светом» своих героев. Он работает в студии, применяя метод так называемой открытой вспышки. Сцена организована, но не освещена. Открывается затвор, и уж тогда, послушные воле мастера, в него попадают сначала основное изображение сцены с актером (первый короткий мощный световой импульс), затем — развитие действия (более продолжительный, но менее мощный) и наконец — по желанию — контровой либо заполняющий свет. Непредсказуемость результата при взаимодействии столь многих факторов придает творческому процессу особое очарование и таинственность. После создания основного, «опорного» изображения становится возможным его аранжировка благодаря манипулированию камерой, источником света, движению самого актера.
В этой тщательно отобранной коллекции почти все фотографии, пропитанные утонченной эротичностью и грациозностью, могут показаться достаточно статичными и даже надуманными. Но вот что интересно. Попадая в их окружение, зритель сначала ощущает органичную связь фотографий друг с другом, а несколько позднее — и таинственную связь с его, зрителя, потаенным, интимным миром.
Это — спектакль, персонажи которого вглядываются в зрителя как бы с «той стороны» эмульсии, из-за кулис театра Даниэле Казадио.

Ал. ЛЕВИТСКИЙ



ФОТО ДАНИЭЛЕ КАЗАДИО

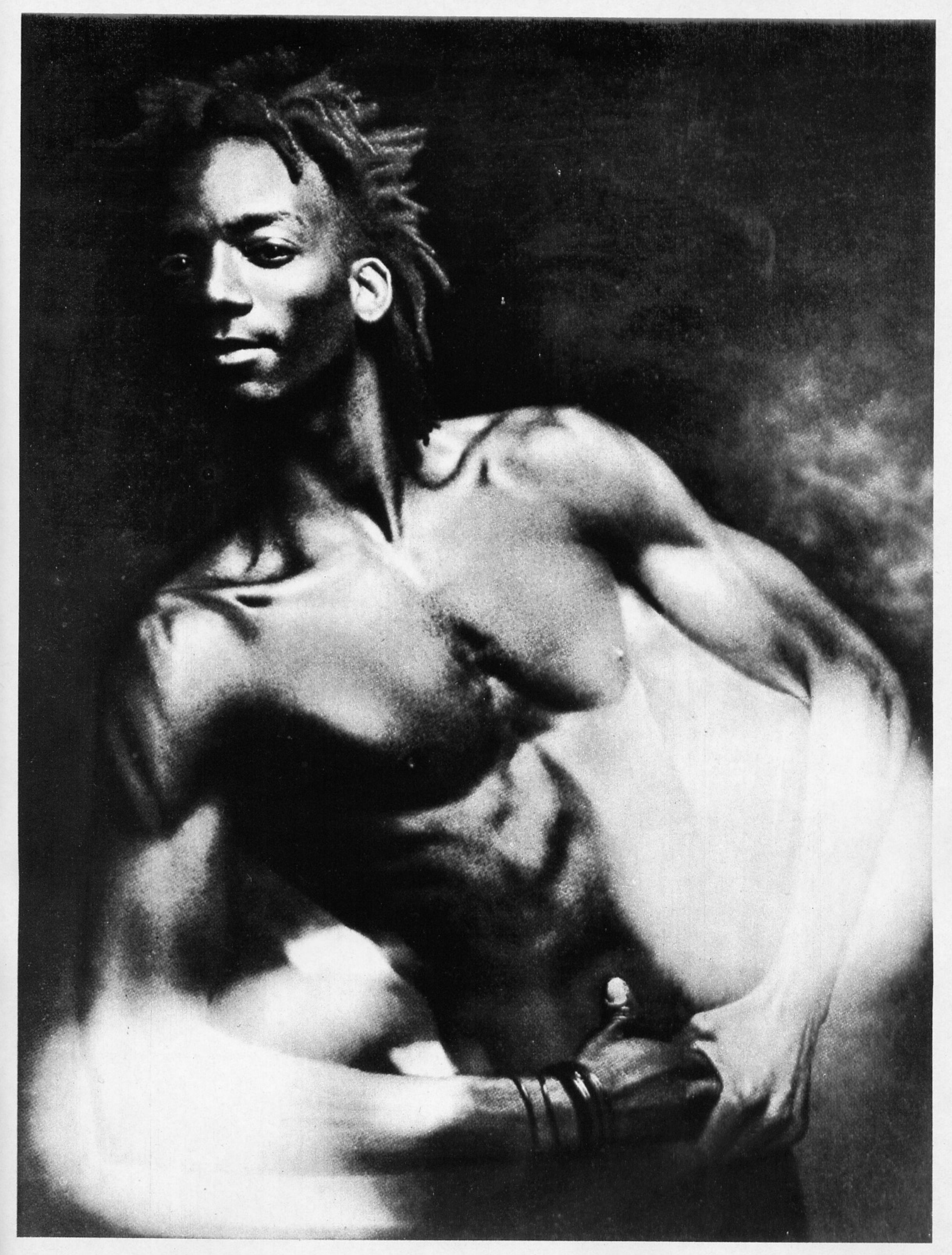
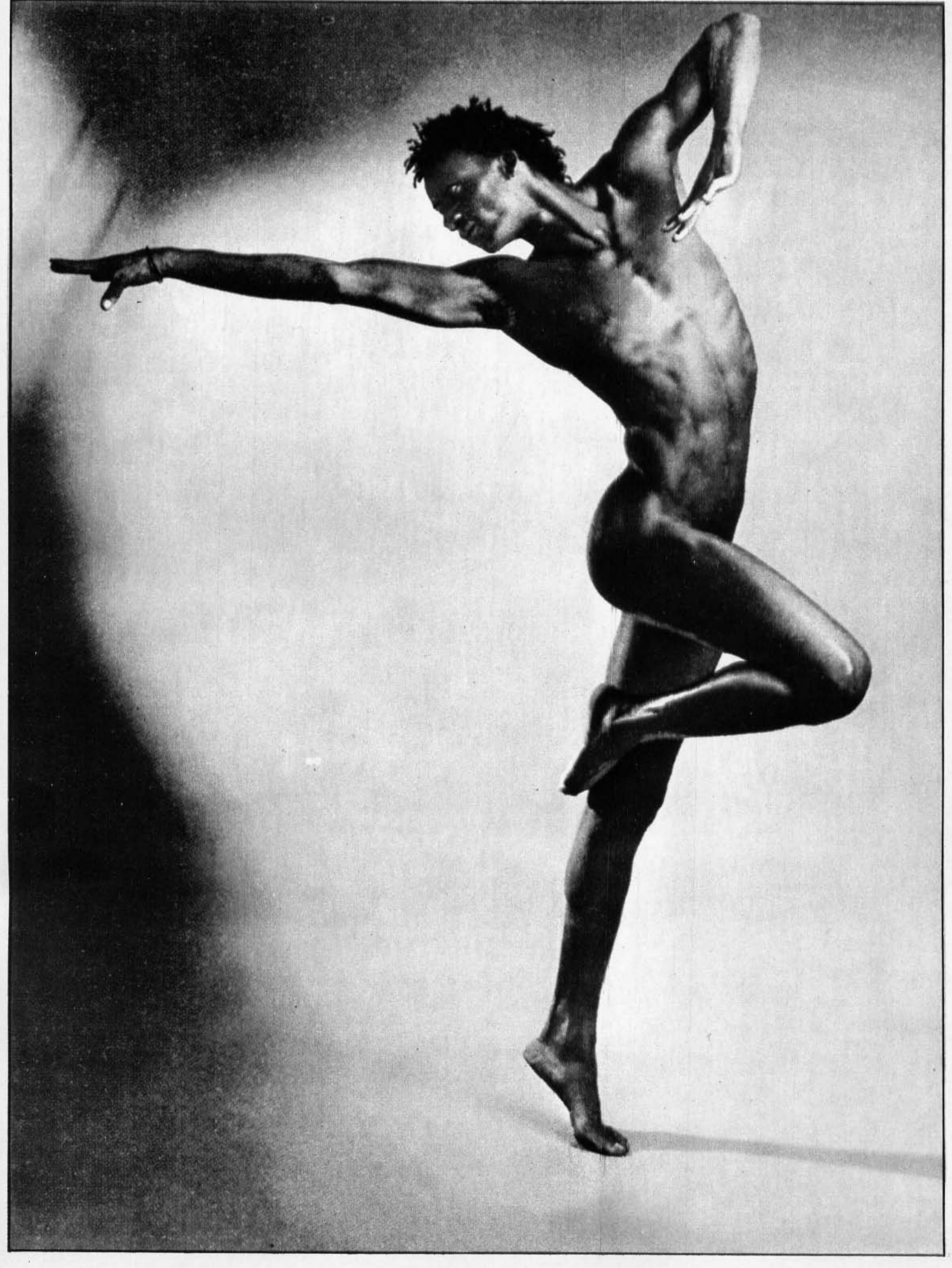




ФОТО **ДАНИЭЛЕ КАЗАДИО**



Новые шкальные фотокамеры



ФОТО 1

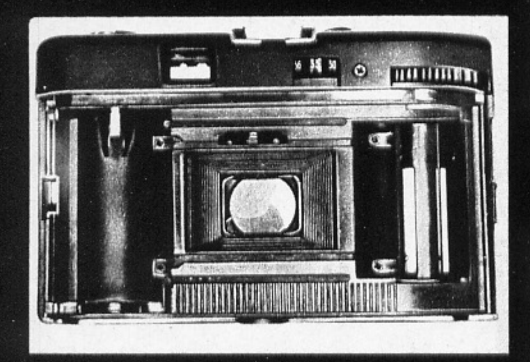


ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4



ФОТО 5



ФОТО 6



ФОТО 7

В 1990—1991 годах семейство шкальных фотоаппаратов пополнилось несколькими новыми моделями: «Смена-35», «Эликон-35СМ», «Эликон-4» и «Эликон-535». Эти фотоновинки уже можно было встретить на прилавках магазинов.

Ленинградское оптико-механическое объединение (ЛОМО им. В. И. Ленина) коренным образом переработало известную многим фотолюбителям простейшую фотокамеру «Смена-8М», выпускавшуюся с 1970 года. Казалось, что в своем классе камер «Смена-8М» была доведена до совершенства. Однако последняя модель — «Смена-35» (фото 1) — получила новый современный дизайн, а применение новых материалов снизило ее вес почти в два раза (масса 0,24 кг). Благодаря этому новая модель стала одной из самых легких среди простых фотокамер отечественного производства. От «Смены-8» к «Смене-35» без каких-либо принципиальных изменений перешел объектив «Т-43» 4/40, состоящий из трех линз в трех компонентах. При тщательной сборке оптической схемы и строгом соблюдении ТУ на геометрические размеры составляющих линз и оправы объективы этого типа обеспечивают получение достаточно резких негативов, с которых можно печатать снимки форматом до 24×30 см и более.

Новая камера оснащена центральным залинзовым трехлепестковым затвором, отрабатывающим выдержки в диапазоне от 1/15 до 1/250 с и «В» (от руки). В отличие от камеры «Смена-8М» затвор новой взводится рычагом с красным пластмассовым наконечником, который хорошо просматривается в поле зрения видоискателя, сигнализируя этим о необходимости его взвода.

Установка экспозиционных параметров производится как по шкале символов состояния погоды (освещения), так и по шкале дискретных значений выдержки и диафрагмы. «Смена-35» оснащена обоймой для установки ИФО только с центральным синхроконтактом. При этом съемка может производиться при любых выдержках, так как указанный выше затвор полностью открывается на всех его скоростях.

Подача пленки для проведения съемки очередного кадра осуществляется легким вращением маховичка до упора. Разблокировка происходит после нажатия на спусковую кнопку, затем можно протягивать пленку на съемку следующего кадра. Наличие независимого взвода затвора позволяет производить многократную экспозицию на один и тот же кадр.

Перемотка пленки в кассету осуществляется рукояткой типа «рулетка» после

нажатия спусковой кнопки и поворота ее до совпадения индекса (точки) на кнопке с буквой «R», расположенной на поверхности верхней крышки камеры. Кнопка фиксируется в этом положении. При фиксации спусковой кнопки в положении «R» и установленном значении выдержки «В» затвор остается открытым. Поэтому следует избегать перемотки пленки при установленной выдержке «В».

Счетчик кадров (фото 2) работает только после зарядки камеры пленкой, которая легко и надежно закрепляется на приемной катушке, и устанавливается вручную вращением диска счетчика против часовой стрелки на значение «1» (первый кадр) после протяжки первых двух кадров на фотопленке.

Объектив фокусируется с расстояния от 1 м до бесконечности. Диафрагма, которая расположена между второй и последней линзой объектива, может закрываться в пределах значений диафрагменных чисел от 4 до 16. В отличие от своей предшественницы объектив новой камеры закрывается пластмассовой крышкой с посадочным диаметром 46,5 мм. Габариты камеры — 114×75×58 мм. Она комплектуется мягким футляром, рассчитанным для крепления на поясном ремне.

На наш взгляд, недостатком этой камеры является отсутствие у нее, например, автоспуска, блокировки взвода затвора с транспортировкой пленки, гнезда для ввинчивания тросика, светящихся рамок в поле зрения видоискателя. Однако указанные достоинства и, главное, простота и надежность в работе, современный внешний вид делают новую камеру «Смена-35» привлекательной как для начинающих, так и для более опытных фотолюбителей.

Белорусское оптико-механическое объединение (БелОМО), специализирующееся на производстве простых моделей для массового фотолюбителя, наладило выпуск еще нескольких новых фотокамер. В прошлом году в продаже появилась фотокамера **«Эликон-35 СМ»** (фото 3) — модернизированный вариант широкоизвестной фотокамеры «Эликон-35С» (см. «СФ», 1984, № 11 и 1987, № 9). Владельцы камеры «Эликон-35С», вероятно, не раз испытывали огорчения из-за отсутствия в продаже элементов питания для нее — без них эта камера просто не работала. Изготовитель новой камеры — Вилейский завод «Зенит», который входит в состав БелОМО,— в фотоаппарате «Эликон-35СМ» устранил этот недостаток. Теперь эта камера имеет два режима отработки экспозиционных параметров: автоматический программный и ручной. В ручном режиме отключается система автоматики и затвор-диафрагма отрабатывает механическую выдержку 1/125 с, а диафрагмирование производится в пределах от 1 : 4 до 1 : 16. Переключение производится рычажком переключателя, расположенном на передней панели камеры. Наличие ручного режима установки экспозиционных параметров расширяет возможности использования данной камеры.

От старой камеры «Эликон-35С» к новой «Эликон-35СМ» перешли объектив «Индустар-95» 2,8/35 и встроенный ИФО. Все остальные оптико-технические характеристики в новой модели не претерпели изменений. Камера «Эликон-35СМ» имеет современную форму и отделку корпуса, что выгодно отличает ее от предыдущей модели.

«Эликон-4» (фото 4) — простейшая камера с одной выдержкой 1/125 с — неожиданно поражает высокими оптическими характеристиками своего нового объектива с многослойным просветлением «МС Индустар-95-02» 4/38. Испытания показали, что благодаря указанному объективу негативы получаются высокого качества, а слайды отличаются высокой цветопередачей объектов съемки. Другое достоинство этой камеры — встроенный ИФО с ведущим числом 10 при чувствительности пленки 100 ГОСТ/ISO. Свежие источники питания (два элемента типа А316) обеспечивают зарядку ИФО в течение 4—6 с. Установка значений диафрагмы в пределах от 1 : 4 до 1 : 16 производится по символам погоды в зависимости от заранее установленной чувствительности пленки. Фокусировка может производится также по символам или шкале растояний в пределах от 1 м до бесконечности.

На задней крышке камеры «Эликон-4» расположен «карман» (фото 5) для памятки о типе заряженной пленки. Габариты камеры — 124×75×57 мм, масса — 0,295 кг (без источников питания).

В комплект продажи входят удобная крышка, закрепленная на шнурке и закрывающая весь объектив, а также темляк для переноски камеры в руке. Оригинальный внешний вид с элементами эргономики на корпусе камеры дополняют ее достоинства.

Многим известна хорошо зарекомендовавшая себя «детская» фотокамера «Агат-18» (см. «СФ», 1983, № 10) на формат кадра 18×24 мм. В настоящее время БелОМО подготовило к серийному выпуску аналогичную камеру для «взрослых», но на полный формат кадра, под названием **«Эликон-535»** (фото 6). Эта камера предназначена для широкого круга фотолюбителей. Она оснащена объективом «Минар-2» 3,8/35. Его разрешающая способность согласно ТУ в центре поля составляет не менее 40 $мм^{-1}$ а по краям поля — не менее 22 $мм^{-1}$ в зависимости от установленной чувствительности пленки. Согласно программе, выдержки отрабатываются затвором-диафрагмой в пределах от 1/90 с при диафрагме 1 : 3,8 до 1/500 с при диафрагме 1 : 16. Изменение экспозиции просходит по линейной зависимости. Ввод чувствительности пленки выполняется рычажком (фото 7) в пределах от 50 до 400 ГОСТ/ISO.

Камера «Эликон-535» сконструирована без футляра, объектив закрывается оригинальной заслонкой. Габариты (103×69×46 мм) и масса (0,170 кг) ставят эту камеру в разряд рекордсменов по этим показателям. Механизмы смонтированы в оригинальном по форме корпусе, выполненном из специальных марок ударопрочной пластмассы. Безусловно, что эта разработка БелОМО найдет поклонников среди фотолюбителей.

Кроме указанных в этом кратком обзоре моделей новых фотокамер, разрабатываются и другие типы простых и сложных конструкций, оснащенных различными приспособлениями для автоматической установки экспозиционных параметров, моторными приводами перемотки пленки и другими вспомогательными устройствами.

В заключение хочется пожелать конструкторам фотокамер, чтобы все их разработки как можно скорее появились на прилавках наших магазинов, а не только украшали бы музейные стенды КБ.

В. ФЕДАЙ
Фото автора

Отвечаем читателям

Какие марки «Зенитов» выпускают заводы в настоящее время? Будет ли разница в зернистости снимка, если в фотоувеличитель ввинтить поочередно два объектива с разной разрешающей способностью, например «Индустар-50У» и «Вега-11У», и сделать снимки с одного и того же негатива?

М. Лащак,
Ивано-Франковская обл.

В настоящее время Красногорский механический завод выпускает зеркальные фотоаппараты «Зенит-12СД», «Зенит-122», «Зенит-автомат», «Зенит-Ам». Кроме того, готовится к выпуску фотокамера «Зенит-Ап». На Вилейском заводе «Зенит» продолжается производство «Зенита-ЕТ».

При печати с одного и того же негатива с использованием различных объективов заметного изменения зернистости отпечатка не будет.

* * *

Мы купили фотоаппарат «Киев-60 TTL». В руководстве по эксплуатации написано: «Предназначен для любительских съемок». Для фотолюбителя важен автоспуск, но его нет. Может быть, подскажете, как выйти из этого положения? Посоветуйте, где можно достать описание автоспуска и чертежи. Постараемся сделать сами.

Н. Ястребов,
Куйбышев

С целью повышения надежности конструкции в «Киеве-60» не предусмотрен механизм автоспуска. Приставных автоспусков промышленность в настоящее время не выпускает. Редакция не располагает технической документацией на фототехнику, в том числе и на выпускавшиеся ранее автоспуски.

* * *

Обладает ли система из конвертера и нормального (f′=50 мм) объектива «портретными свойствами» объективов с f′=100 мм? В какой степени конвертер снижает разрешающую способность применяемого с ним объектива? Существуют ли и выпускаются оптические устройства обратного действия, укорачивающие фокусное расстояние системы конвертер + объектив?

М. Обиходов,
Черкассы

Разрешающая способность системы телеконвертер + объектив (в зависимости от конструкции телеконвертера) уменьшается по сравнению с объективом в центре поля на 10—30%, по краям поля — на 20—40%.

Промышленность выпускает асферические насадки АЛ-4 и АН-2, укорачивающие фокусное расстояние объектива, что позволяет использовать их с близкого расстояния без применения удлинительных колец. Насадки для образования широкоугольных систем (насадка + объектив) не производятся.

На вопросы отвечал
консультант В. ФЕДАЙ

Путеводитель для коллекционеров

Собиратель фотоаппаратуры — человек с чутьем охотника, которого поджидает не меньше неожиданностей, чем, например, героев послевоенного фильма «Охотники за каучуком» с умопомрочительными приключениями в тропиках. Опытный коллекционер проходит непростой путь поиска камеры-раритета, определения ее верных технических характеристик, уточнения исторических фактов, правильной ее идентификации и оценки. В этих поисках западным коллекционерам помогают книги по истории фототехники и каталоги.

Одна из таких книг — «300 копий «Лейки» * — своеобразное досье на многочисленные аналоги «Лейки».

Несколько слов об авторах. Пятидесятитрехлетний Патрис Понт коллекционирует не только дорогие и редкие камеры. Скорее, наоборот, он отдает предпочтение широкоизвестным «стандартным» фотоаппаратам, пользующимся популярностью у любителей и профессиональных фотографов. Свою первую камеру Патрис приобрел в шестнадцать лет, а первую «Лейку» (модель «M2») — в двадцать восемь. Год спустя ему подарили «Контакс IIIa», и с этого времени он начал формировать свою коллекцию.

Жан-Лу Принселю 42 года. Он профессиональный график и фотограф. Его первый фотоаппарат «Fex» положил начало коллекции, а затем приобретенные вскоре «Никон» и «Хассельблад» дополнили ее. Сегодня Жан-Лу, пожалуй, является одним из самых крупных знатоков аналогов «Лейки», выпущенных в различных странах мира.

Книгу открывает небольшая вступительная статья (автор текста П. Понт), в которой рассматриваются причины копирования «Лейки» в различных странах, прослеживается процесс ее копирования в последующие (после изобретения) годы, затрагиваются классификационные проблемы, даются признаки «настоящих» копий. Автор останавливает внимание читателей на причинах, которые способствовали производству аналогов «Лейки» в странах-изготовителях.

«Лейка» была в те годы лучшим образцом с высоким качеством исполнения; копирование «Лейки» экономило производителям средства на разработку, а само производство камер было рентабельным; значительное количество сменных объективов и принадлежностей, разработанных для «Лейки», были взаимозаменяемы и с новыми моделями-копиями; предвоенная обстановка в Европе сделала возможным производство моделей-аналогов еще до окончания действия патента фирмы «Лейтц» (20 лет), а с 1952 года каждый мог начать копировать «Лейку II»... Это и предопределило лавину разнообразных дальномерных камер, буквально обрушившихся на потребителя в 50—60-е годы. Читатель найдет в книге досье на фотоаппараты европейских стран, включая Советский Союз, Китай, Японию, США. Для каждой камеры указываются: годы производства и количество выпущенных камер (в тех случаях, когда авторы могли это установить), название модели-прототипа, а также фирмы, завода или концерна, технические характеристики. Нередко отмечаются идентификационные признаки и даются фамилии разработчика или менеджера.

Значительный раздел книги посвящен нашим отечественным дальномерным фотоаппаратам, истории их создания, заводам-изготовителям. Авторы скрупулезно проверяли достоверность исторических данных, использовали фотоснимки, полученные в Политехническом музее (например, камеры «ФАГ» — 1934 г., «ВООМП»— 1933 г.), а также из частных коллекций, консультировались у советских специалистов. Однако избежать некоторых неточностей все же не удалось.

Жан-Лу Принсель рассказал автору этих строк, как в одном из американских изданий изготовителем советской фотоаппаратуры был указан «Машприборинторг»! Случай анекдотичен, но понятен нашим соотечественникам. Ведь до периода конверсии многие заводы были закрытыми предприятиями, и получить достоверные данные по фотоаппаратуре было непростым делом. Да и сегодня, по прошествии многих лет, некоторые нюансы остаются для коллекционеров загадкой. Так, в книге дается рисунок первой камеры «Ленинград» с закругленными поверхностями, указывается, что она имеет конструктивные особенности, характерные для «Лейки» и «Контакса» («Киева»). Однако на ЛОМО мне продемонстрировали камеру № 1 с характерным для «Ленинграда» прямоугольным корпусом. Ряд конструктивных решений был, вероятно, «навеян» камерой «Finetto-99» (объектив «Sarber-Goslar»). Конструктор камеры — И. Г. Шапиро, но сразу после войны в ее разработке принимал участие доктор Фриббе — «Карл-Цейсс», прибывший на ГОМЗ вместе с оборудованием, поставленным в те годы по репарации из Германии. Значительно более полно показаны камеры «ФЭД» и «Зоркий», приводятся такие редкие модели, как «ТСВВС», выпускавшаяся в 1949—1950 гг. для аэротопографических работ, как «ВООМП» и «ФАГ». В книге представлены генеалогические таблицы на некоторые камеры. Библиографический раздел дан по странам, включая немногочисленные издания по фотоаппаратуре в нашей стране, и завершается книга весьма полезным предметным указателем.

В. АНЦЕВ

* «300 Leica copies»; Patrice-Herve Pont and Jean-Loup Princelle; France: Fotosaga, 1990.

Текст на английском языке (Прим. автора.)

Фототехнический калейдоскоп

«Сухие» способы предпочтительнее...

Недавно («СФ», 1991, № 4) мы писали о некоторых возможностях устранения желтых пятен на старых отпечатках, восстановления их прежнего вида. К сожалению, нужно обратить внимание читателей, что пользоваться ими можно лишь в редких случаях. Все химические методы исправления старых или пожелтевших от некачественной обработки фотографий сопряжены с опасностью их порчи. Эмульсионный слой старых отпечатков становится непрочным и при любом увлажнении, иногда при простом размачивании в воде, может начать пузыриться или вообще сползет. Фотография будет погублена безвозвратно, поэтому перед любой «мокрой» обработкой нужно на краешке снимка проверить его реакцию на размачивание.

Более надежно и совершенно безопасно никакой мокрой обработке оригинальный, подчас бесценный снимок не подвергать, а репродуцировать, пересняв на пленку или пластинку. Лучше использовать для пересъемки контрастный фотоматериал, так как оригинал за время хранения часто теряет значительную долю былой «сочности». Для устранения желтых или бурых пятен бывает полезен желтый или даже оранжевый светофильтр. Используемая пленка в этом случае обязательно должна быть сенсибилизирована.

Сам процесс репродуцирования доступен любому фотографу. Необходима зеркальная камера типа «Зенит» (с удлинительными кольцами или мехом, если размер оригинала невелик). Она укрепляется на штанге от увеличителя или на устойчивом штативе так, чтобы достаточно удобно было менять расстояние до оригинала. Очень важно равномерное освещение переснимаемого снимка с двух сторон под углом примерно 45°. Проверьте, нет ли бликов от осветителей, если такие отражения попадут в объектив, на негативе получатся непредусмотренные черные пятна.

Снимать лучше на специальные репродукционные пленки типа «Микрат», но если их нет, подойдет и обычная пленка невысокой чувствительности, например «Фото-32». Выдержку приходится определять опытным путем, полезно сделать дублирующие снимки с разной экспозицией. Проявлять пленку следует до более высокого коэффициента контрастности, чем при обычной съемке. Для этого достаточно увеличить время проявления в любом мелкозернистом проявителе на 50—70%. Если после обработки на негативе заметна вуаль, ее необходимо удалить фармеровским ослабителем (в растворе половинной концентрации).

С нового, чистого, контрастного и достаточно плотного негатива обычно удается получить хорошие фотоотпечатки без всяких трудностей. Если же оригинал сильно поврежден и требует большой ретуши, для репродуцирования лучше использовать форматную камеру, работающую, например, на пластинках 9×12 см. После негативной ретуши снимок печатают контактным способом или через подходящий увеличитель.

Тщательная наводка на резкость и точное кадрирование совершенно необходимы при всех репродукционных работах. У некоторых прежних моделей «Зенитов» в видоискателе видна лишь часть того кадра, который получается на пленке. Для более эффективного использования площади пленки это приходится принимать во внимание. Для улучшения резкости нужно также пользоваться средними значениями диафрагмы, а при достаточно частых репродукционных работах имеет прямой смысл приобрести специальный объектив «МС Волна-9», позволяющий получать изображения очень высокого качества и при полностью открытой диафрагме.

Если фотограф не знаком с репродукционной съемкой или не имеет возможности ее выполнить самостоятельно, репродукцию можно сделать в любом фотоателье.

Правильный выбор

Фотобачки — один из немногих видов товара, среди которого на прилавках существует выбор. Что лучше? — ответ на этот вопрос имеет практическое значение. Неудачный бачок — это не только неудобство зарядки его пленкой, но и низкое качество обработки. У каждой конструкции есть свои достоинства и недостатки, их нужно знать и умело использовать. Кроме бачков существует еще лента-коррекс, которая позволяет проявлять пленку в любой антикоррозийной посуде. Именно поэтому пользоваться ею и не стоит: любая посуда — условие, никак не гарантирующее качества обработки, а сама лента может быть переносчиком одного раствора в другой, то есть их взаимного загрязнения. При обработке цветной пленки это — путь к браку.

Для цветного проявления нежелательны также бачки с небольшим объемом рабочего раствора (250 мл и менее). При стандартной обработке предусматривается определенный расход растворов на единицу поверхности светочувствительного материала. Если этот объем меньше, возможны цветоискажения, особенно когда раствор слабо перемешивается или пленка вообще в нем не вращается. К сожалению, такое упрощение обработки — не редкость у ленивых любителей...

Если катушка бачка имеет спирали с обеих сторон (такие бачки выпускаются как для узкой, так и для широкой пленки, а также в универсальном варианте), при правильной зарядке пленка никогда не слипнется, то есть брак по этой причине исключается. Но сама зарядка — проталкивание пленки в прорезь спиралей — совершенно невозможна, если катушка не является абсолютно сухой. Да и в этом случае проталкивание требует заметных усилий, что может вызвать деформации, особенно при заправке широкой пленки. В таких бачках сложно проявлять подряд несколько пленок, если не иметь запасных катушек. А естественное желание посмотреть, что получается на некоторых этапах, затруднено разматыванием даже кончика пленки и сложностью его повторной заправки в мокрую улитку.

Проявление обращаемых пленок, как цветных, так и черно-белых, предусматривает их общую засветку белым светом после первого проявления. Такая засветка должна быть интенсивной и равномерной, ее желательно проводить, смотав пленку со спирали и разместив «в свободном плавании» в большой емкости с чистой водой (для предотвращения перегрева слоя или появления пятен). В бачок с двумя спиралями, вернее, двойной спиралью с обеих сторон катушки вновь заправить пленку уже будет нельзя. Учитывая, что и рабочие объемы таких бачков невелики, для обработки цветной пленки ими лучше не пользоваться.

В таких случаях выручит бачок с односторонней спиралью емкостью 350 мл. В нем можно намотать и мокрую пленку на мокрую спираль, но для зарядки таких бачков нужна некоторая тренировка: если пленка неправильно заправлена около оси или перекошена, ее витки будут касаться друг друга, вызывая неустранимый брак. Начинающему следует обязательно потренироваться с ненужной пленкой, сначала заряжая бачок при свете, потом уже на ощупь, в темноте.

Универсальные бачки позволяют обрабатывать две-три пленки сразу, но в них сложнее перемешивать раствор. Приходится крутить весь бачок вместо вращения за головку одной катушки.

Иногда в обычных бачках проявляют по две пленки сразу, сложив их основами друг к другу, и в таком двойном виде заправив в спираль. Это не рекомендуется: случайно перепутав в темноте стороны пленок, вы можете получить плотно склеившуюся «конструкцию», на которой будут испорчены все кадры.

И еще одно замечание. Если в «односпиральном» бачке не выдерживать направление вращения катушки, пленка начнет разматываться. Это также может привести к браку.

Материал подготовил
А. ШЕКЛЕИН

Фототехнический калейдоскоп

Если в фотокамере на негативной пленке остались непроэкспонированным и два-три кадра, не торопитесь проявлять пленку. Эти кадры с успехом можно использовать для проведения экспресс-испытаний вашей камеры. Например, для проверки качества работы объектива, то есть уточнения, нуждается ли он в дополнительной юстировке, вполне достаточно провести съемку крупного и мелкого газетного текста. Равномерность освещения объекта съемки с помощью ИФО, что в дальнейшем покажет фотография, можно проверить, если снять со вспышкой ровную поверхность стены в квартире. Кроме этого обеспечить высокое функционирование всех подвижных частей помогают «холостые» упражнения с фотокамерой, особенно в зимний период.

● При дневном освещении и в обычной комнате можно получить очень эффектные портреты, снятые в контражуре. Для этого нижнюю часть окна примерно на 1/2—3/4 прикрывают темной материей или черной бумагой. Закрытая часть окна будет служить фоном для головы фотомодели. Чуть впереди модели по ее бокам, но под углом к ней ставят отражатели или светлые экраны. Модель сажают примерно в 1 м от окна. В зависимости от того, какой характер контражура хотят получить, это расстояние увеличивают или, наоборот, уменьшают. Если модель находится недалеко от окна, то получится узкая полоска света, как бы обрамляющая модель. Если в комнате наклеены светлые обои, отражателей можно не применять. Чтобы свет от окна не попадал в объектив камеры, его прикрывают блендой.

● Матовое стекло для фотоувеличителя можно легко сделать самому. Наиболее простой способ: неэкспонированную фотопластинку необходимого формата отфиксировать до полной прозрачности, промыть в проточной воде и положить на четыре часа в насыщенный раствор сернокислого натрия, а затем, не промывая, — в 10%-ный раствор поваренной соли на то же самое время; пластинку просушить в горизонтальном положении. В результате этих операций получается матовое стекло, имеющее мелкое зерно. Все химикаты и растворы должны быть чистыми и не содержать механических примесей, вода — хорошо кипяченая.

● Черно-белая фотобумага на тонкой бумажной основе, долгое время хранившаяся в сухом месте, обычно сильно пересушивается и начинает скручиваться трубочкой. В таком виде ее трудно выравнивать и вставлять в кадрирующую рамку для фотопечати. Для облегчения этого процесса лист фотобумаги перед экспонированием слегка размачивают в воде при комнатной температуре. Удалив с размоченного листа излишки влаги, его помещают на доску под объектив увеличителя и проводят фотопечать. Кадрирующую рамку можно не использовать. Подобный способ фотопечати не только уменьшает расход проявителя, но и ускоряет процесс проявления, повышает равномерность проявления листа фотобумаги по всей ее поверхности.

● Очень большой контраст негативного изображения можно уменьшить несколькими способами. Во-первых, мягким освещением. Для этого на конденсор следует положить матовое или молочное стекло. Этот способ позволяет также уменьшить и зернистость негатива. Во-вторых, можно промыть экспонированную фотобумагу в 1%-ном растворе двухромовокислого калия в течение одной минуты, а затем без промежуточной промывки проявить обычным способом.

● Металлические и пластмассовые патрончики для пленок к малоформатным или среднеформатным фотокамерам можно использовать не только по своему прямому назначению. Они могут быть использованы и как охлаждающие или нагревающие элементы. В первом случае их наполняют примерно наполовину водой, закрывают крышками и замораживают в морозильнике. В жаркое время года «замороженные» патрончики помогут быстро понизить температуру растворов и промывной воды. А заполненные горячей водой зимой — нагреют.

Сувенир от Нептуна

«Отдыхая в этом году на Черном море, мы видели пейзажные фотографии, сделанные на гладких морских камушках. Хотелось бы через «Фотоюнисар» узнать рецепты и технологию такой печати»,— пишут нам Андрей Федоров и Алексей Бурдюк, члены фотостудии Дворца пионеров им. Н. К. Крупской из Ташкента.

Отшлифованная волнами, различных форм и расцветок морская и речная галька — прекрасный поделочный материал в умелых руках. Галька светлых тонов с ровной плоской, выпуклой или вогнутой поверхностью служит основой для оригинальных фотоизделий: сувениров, настенных медальонов, различных украшений и брелков. Тематика фотоизображений, наносимых на них, самая разнообразная — архитектурные шедевры, живописные уголки природы, портреты, морские просторы с белоснежными яхтами... Для прочности подобные изображения покрывают бесцветным лаком. Технологический процесс их изготовления требует большого внимания и аккуратности из-за использования специальных химических веществ. Лучше всего заниматься этим в фотокружке под руководством преподавателя.

С чего начать работу? Во-первых, с тщательной очистки гальки от всевозможных налетов, соли и грязи и промывки ее в проточной воде. После сушки поверхность обезжиривают и, если это требуется, слегка протирают пемзовой крошкой, и вновь промывают. Сушат при t=20°C в защищенном от пыли месте. Вот простейшие способы получения изображения на гальке.

Первый способ. Если галька имеет плоскую поверхность, то на нее наносят специальный чувствительный слой, при его составлении все компоненты тщательно перемешивают (300 мл кипяченой воды, 30 мл альбумина — яичного белка, 3 г двухромовокислого аммония, 2 капли карболовой кислоты — она защищает фотослой от микробов, разрушающих эмульсию), раствор отстаивают, процеживают и в него по каплям добавляют нашатырный спирт. Как только оранжевый цвет раствора станет светло-желтым, добавление нашатыря прекращают. Полученную эмульсию осторожно поливают на поверхность гальки при неактиничном освещении, затем сушат в темноте. Черно-белое негативное изображение печатают контактным способом, накладывая негатив эмульсионной стороной на подготовленную к фотопечати поверхность гальки. Выдержка обычно составляет несколько минут. Изделие проявляют в теплой воде при 30—35°C и сушат. Светло-коричневый оттенок полученного изображения можно усилить, например, 5%-ным спиртовым раствором анилинового красителя.

Второй способ. Для гальки с выпуклой или вогнутой поверхностью первый способ получения изображения не подходит, так как равномерно полить эмульсию не удастся. В этом случае на поверхность гальки переносят готовый эмульсионный фотослой с изображением, полученным на фотопластинке. Но прежде всего с выбранного черно-белого негативного изображения (пленки типа «Фото», «Фото Н» и ФН) контактным или проекционным способом фотопечати на стеклянной диапозитивной пластинке типа ДП-ОК получают диапозитив. При контактной печати негатив и диапозитивный фотоматериал прижимают светочувствительными слоями друг к другу и экспонируют. Выдержку определяют опытным путем. Пластинку обрабатывают в проявителе № 1 (метол — 1 г, гидрохинон — 5 г, сульфит натрия безв. — 26 г, сода — 20 г, бромид калия — 1 г, вода — до 1 л) в течение 3—4 мин до получения изображения средней плотности, фиксируют и промывают. Обработку проводят при темно-красном фонаре (№ 107). Для прочного соединения эмульсионного слоя, снятого с пластинки, с поверхностью гальки на нее предварительно наносят желатиновый раствор (вода дистиллированная — 100 мл, желатин — 1 г, хромокалиевые квасцы — 5%-ный раствор — 1,5 мл, спирт-ректификат — 0,4 мл). Желатин заливают частью воды и дают набухнуть, затем расплавляют его на водяной бане. К полученному желатиновому раствору добавляют при непрерывном помешивании оставшийся объем воды и другие компоненты. Теплым раствором обливают поверхность гальки и подсушивают. Сухой эмульсионный слой диапозитива подрезают бритвой по шаблону, размер которого равен формату переносимого фотоизображения. От стеклянной подложки слой отделяют в три этапа: 3 мин поддубливают в 5%-ном растворе формалина, переносят на 2 мин в 2%-ный раствор соляной кислоты, отделяют слой с изображением в 0,5%-ном растворе фтористого натрия. Отделенный слой осторожно переносят в прохладную воду, где уже лежит галька, и, аккуратно его расправляя, накладывают на ее поверхность. После сушки такое изображение можно ретушировать, тонировать или раскрашивать красителями.

Т. ВОРОНЦОВА

Проявители «Фотас»

ПРАКТИКА СЪЕМКИ И ОБРАБОТКИ

Возможность приготовления проявителя за одну минуту — вот главное достоинство концентратов. Концентрированные проявители серии «Фотас», выпускаемые предприятием «Фотас» (Вильнюс), предназначены для обработки черно-белых негативных и позитивных фотоматериалов, а также цветных негативных и обращаемых пленок.

ПРЕИМУЩЕСТВА ЖИДКИХ КОНЦЕНТРАТОВ

В странах с развитой химико-фотографической промышленностью среди готовых фотообрабатывающих растворов большое место занимают концентрированные. Они дают возможность почти моментально приготовить рабочий раствор, избежать распыления твердых частиц, снизить возможность контакта с кожей рук, гарантируют стабильность свойств и высокую экономичность. Однако эта удобная для потребителей форма выпуска продукции для производителей создает дополнительные трудности. Кроме высоких фотопоказателей, не уступающих только что приготовленным проявителям из сухих реактивов, концентраты должны обладать хорошей сохраняемостью в жидком виде, отсутствием осадка, возможностью приготовления рабочего раствора на обычной водопроводной или кипяченой воде. Вот почему ассортимент жидких концентратов и уступает по ряду параметров ассортименту готовых сухих смесей.

Защищая интересы потребителей, и в первую очередь наших читателей, журнал планирует продолжить публикацию статей по готовым обрабатывающим растворам,* прошедшим всестороннюю и независимую проверку в специализированных условиях. Такая профессиональная экспертиза даст фотографам объективную информацию о возможностях, достоинствах и недостатках конкретной продукции и позволит проводить обработку светочувствительных материалов с оптимальным результатом.

НАЗНАЧЕНИЕ ПРОЯВИТЕЛЕЙ «ФОТАС»

Пять выпускаемых концентратов проявляющих растворов «Фотас» для черно-белой фотографии предназначены для оптимальной обработки фотопленок, пластинок, бумаг, фототкани. Рецептура этих растворов из соображений коммерческой тайны изготовителем не раскрывается — это соответствует практике, принятой во всем мире. Покупатель приобретает стандартный товар, который изготавливается из надлежащего сырья в условиях жесткого технологического контроля. Это гарантирует стабильное качество обработки независимо от того, где куплен концентрат. Специальные добавки (ингибиторы) увеличивают срок хранения концентратов до трех лет, однако в нормальных условиях их реальная сохраняемость еще выше. Концентраты не боятся и низких температур, что важно при их перевозке и хранении. Ко всем растворам прилагается краткая инструкция для потребителя. Рабочая температура растворов — 20°C.

Проявитель **«Фотас»** дает хорошо выравненные мелкозернистые негативы нормального контраста и повышенной контурной резкости с пленок типа «Фото», КН, НК и ФН. Он выпускается во флакончиках объемом 10 мл и для работы разбавляется в соотношении 1 : 50. Этого количества достаточно для проявления 3—4 пленок, причем после каждой проявленной пленки в фотобачок добавляют по 50 мл свежего рабочего раствора. Время проявления — от 12 до 18 мин. Оно зависит от чувствительности пленки: чем она выше — тем время больше. Проявитель мало критичен к заметным отклонениям от «правильной» экспозиции и позволяет несколько увеличить реальную светочувствительность без заметного роста контраста и зернистости. Достаточный контраст негатива, значительная фотографическая широта и пониженная зернистость изображения облегчают печать на современных бумагах нормальной градации.

Fotas

Универсальный проявитель **«Фотас-Уни»** представляет собой удобный фенидон-гидрохиноновый проявитель для обработки черно-белых фотопленок и бумаг. Флакона емкостью 50 мл достаточно для проявления 25 пленок или 150 отпечатков форматом 9×12 см. Для проявления негативов концентрат разводится в соотношении 1 : 35, а для проявления фотобумаги — 1 : 10. Время для первой пленки совпадает с указанным на ее упаковке. При проявлении нескольких пленок подряд время для каждой последующей увеличивается на одну минуту. На пленках проявитель дает хорошо проработанное изображение нормального контраста, но несколько более зернистое, чем предыдущее. Изображение на бумагах отличается хорошими сочностью и деталировкой.

«Фотас-Пози» предназначен специально для обработки фотобумаг. В его состав входит глицин-фото, заметно улучшающий передачу полутонов, обеспечивающий приятный тон изображения и пониженное вуалеобразование. Он дает отличные результаты на бумагах «Унибром», «Березка» и «Бромэкспресс». Выпускается во флаконах по 50 мл, разводится в соотношении 1 : 10, время проявления — от 2 до 4 мин. В 0,5 л рабочего раствора можно проявить 100—150 отпечатков или 40—50 негативных форматных пленок размером 9×12 см. В отличие от предыдущих проявителей, рабочие растворы которых рекомендуется использовать немедленно, рабочий раствор этого проявителя в закрытой, налитой под пробку стеклянной посуде можно хранить до двух месяцев.

«Фотас Ф-05» — чрезвычайно экономичный особоконцентрированный проявитель. Степень разбавления для проявления негативных пленок — от 1 : 80 до 1 : 250. При степени разбавления 1 : 80 рабочий раствор отвечает требованиям, необходимым для стандартной обработки пленок типа «Фото», время проявления соответствует указанному на упаковке пленки. При больших разбавлениях время увеличивается, однако при этом достигается существенное увеличение фотографической широты при минимальной зернистости и без потери светочувствительности. Допускается проведение обработки в более холодных или теплых растворах (в диапазоне от 16 до 28°) с соответствующей коррекцией длительности проявления, с сохранением всех характеристик изображения, что практически очень удобно и в жарком, и в холодном климате.

Для проявления фотобумаг и форматных негативных пленок концентрат разбавляется в соотношении от 1 : 40 до 1 : 20 (для бумаг с полиэтиленовым покрытием). В 100 мл концентрата можно обработать до 100 пленок или 300 отпечатков (9×12 см). Проявитель пригоден для светочувствительных материалов технического назначения, например пленок ФТ при концентрациях 1 : 10 или 1 : 20 в зависимости от желаемого контраста. Проявитель выпускается во флаконах объемом от 100 до 1000 мл жидкого концентрата.

«Фотас Ф-05Н» — модификация предыдущего концентрата отличается повышенной сохраняемостью и удобством в работе. Для проявления негативных фотопленок рекомендуется разбавление 1 : 200, которое обеспечивает мелкозернистое, выравненное по градации тонов черно-белое изображение с повышенной контурной резкостью (время проявления — 15—20 мин). Рабочий раствор одноразовый. Концентрат выпускается во флаконах по 10 мл, этого количества хватает для проявления 8 пленок. Фотобумага проявляется при разбавлении 1 : 30, при минимальных разбавлениях (от 1 : 10 до 1 : 20) достигается максимальный контраст на репродукционных пленках типа МЗ-ЗЛ и «Микрат». Проявитель не только универсален, но и очень экономичен, что позволяет снизить стоимость обработки одной пленки или отпечатка по сравнению с любыми другими жидкими и сухими составами. Преимущество весьма важное при массовой работе профессионалов и крупных фотолабораторий! Срок хранения — 5 лет.

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО РАБОТЕ С РАЗВЕДЕННЫМИ КОНЦЕНТРАТАМИ

При обработке пленок и отпечатков следует достаточно интенсивно перемешивать раствор, чтобы избежать недопроявления, потери реальной чувствительности и контраста. Причем чем больше разведены растворы, тем активнее должно быть их перемешивание. Для нормальных концентраций рабочих растворов спираль с пленкой следует на протяжении всей обработки поворачивать в обоих направлениях достаточно резкими движениями по 3—4 раза каждую минуту или же более плавно вращать в одном направлении по 10—15 с каждую минуту. При предельных концентрациях раствора вращение спирали должно быть почти постоянным. Проявляя отпечатки, нужно почаще перекладывать их в кювете и не обрабатывать за один заход большое

* Первая статья «Проявители «Родинал» была опубликована в «СФ», 1990, № 6.

количество. Следует также помнить, что разведенные (рабочие) растворы долго не хранятся. По возможности их нужно использовать немедленно и только в случае крайней необходимости можно сохранить на сутки-двое, слив под пробку в плотно закупоренную бутыль. При хранении в открытой посуде, бачке или кювете разведенный проявитель теряет активность через два-три часа. Не следует превышать указанного в инструкциях ресурса обработки. Потеря активности раствора не всегда компенсируется увеличением времени проявления, и, например, попытка проявить пятую по счету пленку в одной порции мелкозернистого проявителя «Фотас» приведет к непоправимому браку. Концентраты — вещь недорогая, поэтому экономить на них не стоит, загубленный фотоматериал обойдется дороже. Для приготовления рабочих растворов используется кипяченая или водопроводная вода.

ИСПЫТАНИЯ ПРОЯВИТЕЛЕЙ «ФОТАС»

Чтобы убедиться, что рекламные обещания не обманывают покупателя, институт Госниихимфотопроект провел сенситометрические испытания пленок типа «Фото» и бумаг «Бромэкспресс» при их обработке в проявителях «Фотас», «Фотас-Уни» и «Фотас-Пози». Для сравнения эти же материалы обрабатывались параллельно в стандартных проявителях № 1 (СТ № 1) и № 2 (СТ № 2). Методы обработки материалов и анализ результатов соответствовали требованиям, предусмотренным соответствующим ГОСТом. Пленки обрабатывались в обычных бачках, то есть в условиях, аналогичных используемым в массовой фотографической практике, и в специальном приборе с качающейся термостатируемой кюветой, гарантирующей постоянство условий перемешивания и стабильность температуры. Последняя во всех случаях поддерживалась в пределах 20±0,3°С. Мелкозернистый проявитель «Фотас» разбавлялся в соотношении 1 : 50, концентрат «Фотас-Уни» — 1 : 35 (для пленки) и 1 : 10 (для бумаги), концентрат «Фотас-Пози» — 1 : 10. В проявителях обрабатывались пленки типа «Фото», бумаги «Бромэкспресс-1» на баритованной и «Бромэкспресс-2» на полиэтиленированной основах.

НЕГАТИВНЫЕ ПРОЯВИТЕЛИ

Разрешающая способность в проявителях «Фотас» и «Фотас-Уни» получается несколько лучшей, чем при стандартной обработке. Проявитель «Фотас» имеет достаточно большую фотографическую широту, им практически невозможно перепроявить негативы. Это важно начинающим фотографам, ибо даже «затягивание» проявления в два раза не загубит изображение, а уровень вуали останется в допустимых пределах.

Для получения номинальной светочувствительности в проявителях «Фотас» и «Фотас-Уни» время проявления первых пленок при 20°С следует выбирать соответственно таким: «Фото-32» — 12,5 и 7 мин; «Фото-64» — 14 и 9 мин; «Фото-125» — 17 и 11 мин; «Фото-250» — 22 и 12 мин.

Проявитель «Фотас» можно сохранить в налитой под пробку бутыли трое суток, но при этом время проявления уже первой пленки увеличивают на 50—70%. Разведенный раствор «Фотас-Уни» можно хранить до двух суток, однако при обработке заметно возрастет вуаль, а реальная чувствительность понизится на 50%. Довести ее до номинальной за счет увеличения времени проявления не удается из-за резкого роста вуали. Кроме понижения светочувствительности обработка просроченными растворами заметно снижает средний градиент и делает изображение слишком «мягким» (фотографическая широта увеличивается). Это может быть учтено при обработке негативов, на которых сфотографированы чрезмерно контрастные сюжеты, а также в художественной, например портретной, фотографии. «Затягивать» проявление в таких случаях не нужно, но уже при съемке необходимо учитывать потерю чувствительности примерно вдвое. Истощение проявителя неблагоприятно сказывается и на качестве изображения, что не всегда можно компенсировать увеличением времени проявления. Так, для проявителя «Фотас» при проявлении пятой пленки в фотобачке емкостью 350 мл номинальная светочувствительность не достигается даже при двойном увеличении времени. «Фотас-Уни» в этом отношении менее критичен, но и в нем по мере истощения сильно падает контраст. Для сохранения оптимального качества в 350 мл проявителя «Фотас-Уни» (1 : 35) можно обработать 5 пленок, увеличивая время проявления каждой последующей на одну, а для последней — на две минуты; в 500 мл проявителя «Фотас» (1 : 50) — 4 пленки, добавляя в бачок (350 мл) после каждой последующей пленки по 50 мл свежего рабочего раствора и увеличивая время проявления на 1,5 мин.

Оба проявителя по сравнению с СТ № 2 немного увеличивают реальную светочувствительность при повышенном контрасте изображения, а при одинаковых градационных характеристиках (при уменьшении времени проявления) она снижается. Повышенный контраст негативов облегчает печать на нынешних бумагах нормальной градации. В условиях явного дефицита контрастных фотобумаг это преимущество становится особенно существенным.

ПОЗИТИВНЫЕ ПРОЯВИТЕЛИ

При обработке бумаги (2—2,5 мин) в проявителях «Фотас-Уни» и «Фотас-Пози» ее светочувствительность, градационные характеристики и максимальная плотность почернения не отличаются от достигаемых в проявителе СТ № 1. В этом случае $D_{макс}=2{,}0$, то есть при правильной выдержке при печати изображение получается «сочным». Концентраты разводятся в соотношении 1 : 10, рабочий раствор «Фотас-Пози» может храниться 2 месяца, что очень удобно для периодически работающих любителей. Рабочий раствор «Фотас-Уни» хранить не следует, в крайнем случае его нужно использовать в течение двух суток. Отпечатки, проявленные в «Фотас-Пози», превышают по качеству полученные в СТ № 1, обработка в «Фотас-Уни» незначительно (на 10—20%) снижает качество позитива. Оба проявителя весьма экономичны. В 0,5 л рабочих растворов можно проявить 100 («Фотас-Уни») или 150 («Фотас-Пози») отпечатков форматом 9×12 см. Для последних отпечатков время проявления увеличивают до 4 мин, вуаль при этом не появляется, а максимальная плотность («сочность») снимка заметно снижается. Для этих отпечатков примерно в 1,5 раза приходится увеличивать выдержку при печати, так как одновременно падает светочувствительность бумаги. При печати на старых, вышедших из гарантийного срока бумагах в оба рабочих проявителя можно добавлять до 0,5 г/л бензотриазола.

Испытания показали, что концентрированные проявляющие растворы «Фотас», «Фотас-Уни» и «Фотас-Пози» производства вильнюсского предприятия «Фотас» имеют достаточно высокие фотографические и эксплуатационные характеристики.

Г. БИКТЕЕВА,
А. ШЕКЛЕИН



Детская фотостудия «Парма» ищет друзей по переписке.
614023, Пермь, ул. Калинина, 74, кв. 97.
Корепанов С.

Хочу переписываться с ровесниками, увлеченными фотоискусством, обмениваться фотографиями.
399740, Елец, ул. Коммунаров, 81, кв. 5.
Макарова Л. (17 лет).

Куплю неисправную фототехнику советского и зарубежного производства, в частности фотоаппараты «Белпласка», «Нарцисс», «Горизонт», «ФТ-3».
Тел.: 395-67-03 (Москва).

Меняю книги: Л. П. Дыко «Основы композиции в фотографии» и «Фотолюбитель-конструктор» из серии «Массовая фотографическая библиотека» на книги по репродукционной фотосъемке.
380102, Тбилиси, Глданский массив, 5 мкрн., кор. 22а, кв. 22. Берзул И.

Меняю по договоренности фотоаппараты «Москва-2», «Искра», «Горизонт», кинокамеру «Кварц 2×8S-3» (все в отличном состоянии) на «Практику L», «MTL», немецкий складной фотоаппарат 4,5×6 (типа «Велта»).
184610, Мурманская обл., г. Полярный, ул. Героев «Тумана», 4, кв. 127.
Уразметов С.

Куплю цветную фотобумагу «Фотоцвет-4», «Фотоцвет-11», «Фомаколор ПМ-20» (формат 13×18, 18×24, 24×30, 30×40 см), а также детали для ремонта фотоаппаратов любых отечественных марок и «Практики».
453200, Салават, ул. Уфимская, 102-а, кв. 57.
Жуков А. Г.

Предлагаю на обмен фотоаппаратуру, объективы фирмы «Никон». Нужны фотоаппараты «Горизонт», «Нарцисс», среднеформатная импортная фотокамера, принадлежности и объективы к камере «Лингоф-техника». Тел.: 22-06-17 (Ереван).

Меняю объективы и фотокамеры фирмы «Лейка» на объективы и фотокамеры фирмы «Никон».
Тел.: 42-46-97 (Ереван).

Продаю двухлинзовый конденсор в металлической оправе (диаметр линз — 220 мм).
344097, Ростов-на-Дону, ул. Пахотная, 198.
Лямкин Г. П.

Куплю фотокамеру «Практика».
427870, Удмуртская АССР, Камбарка, ул. Матросова, 31. Мирзаянов Р. М.

Куплю фотокамеру «Никон F-3», «FA», «FE-2», «FM-2», моторный привод «MD-12», объективы «Никкор».
252141, Киев, ул. Волгоградская, 29, кв. 62.
Запорожченко В. Д.

Анатолий Фомин Сокровища — для всех

Все мы испытываем духовную жажду. Светопись в России традиционно отличалась демократичностью, документальной правдой, высоким уровнем исполнительского мастерства. Снимки, имеющие политическое, научное, экономическое, социальное, художественное значение, коллекционируются у нас с 1918 года. Они хранятся в Государственном архивном фонде СССР и составляют многомиллионную коллекцию.
Но можно ли гордиться несметностью фотобогатств, если они в большинстве своем бездействуют?.. Накопление памятников — еще полдела. Надо, чтобы они активно работали, были доступны для всеобщего обозрения, восстанавливали утраченную связь времен.
Хранители фондов жалуются — структура управления архивным делом не соответствует современным требованиям. Да, в пору наметившейся гласности на страницы, на выставочные стенды прорываются свежие документы. Но это — капля в море. В основном продолжают обкатываться примелькавшиеся, лежащие на поверхности сюжеты. Вглубь по-прежнему не пробраться, хотя фонды и считаются открытыми. Специалисты не в состоянии эксплуатировать фотодокументы во всем объеме по ряду причин. Прежде всего снимки рассредоточены, разбросаны, распылены по многочисленным архивам и музеям. Фотоизображения в таких собраниях считаются второстепенным, подсобным материалом, поэтому слабо изучены, приблизительно аннотированы и систематизированы, на них не всегда даже составлены картотеки и каталоги. Чего греха таить, бывают случаи, когда хранители не подозревают, какими сокровищами они обладают, и фотофонды десятилетиями пребывают неразобранными.
Обидно слышать такие откровения — следствие нашего равнодушия, невежества, неумения ценить национальную культуру. Невольно приходят на память публикации об архивном деле на Западе. Всем известная Библиотека конгресса в США тоже хранит миллионы негативов и отпечатков. Но здесь с пониманием относятся к историческому наследию, дорожат связью с прошлым. Библиотека не жалеет средств на то, чтобы ее богатства были на виду, чтобы ими удобно было пользоваться. По каждому разделу издан каталог. Открыв нужную страницу, вы в считанные минуты можете получить исчерпывающую информацию о любом экспонате. Хочется верить — будет и у нас полная открытость фондов. Специалисты уже берутся за серьезное изучение и систематизацию фотосокровищ. Поскорее бы!

Недавно за «круглым столом» нашего журнала встретились работники государственных архивов, музеев, библиотек. Речь шла о судьбе фотонаследия, об уважительном отношении к свидетельствам прошлого. Коротко о том, что сообщили уважаемые гости редакции:

В. Попов (Музей МВД СССР): — Собираем документы по истории милиции. Многие из них были засекречены. Например съемки в ГУЛАГе. Сегодня почти все открыто. Можем представить снимки, рассказывающие о жизни заключенных на Соловках, в Сибири, на Чукотке.

К. Величко (Музей космонавтики): — Фонды постоянно растут. Добавились неизвестные ранее портреты Ю. Гагарина, С. Королева из частных архивов. Поступили интересные кадры, сделанные фотолюбителями сразу после приземления первого космонавта.

М. Рогозина (Музей архитектуры им. А. В. Щусева): — У нас огромный фонд, но, как и у многих, плохо разобран и систематизирован. Градостроительное искусство представлено очень хорошо. Можем показать снимки панорам Новгородского кремля середины прошлого века. Много снимков храма Христа Спасителя (100 отпечатков его открытия, внешнего вида и интерьеров).

О. Тюнина (Музей «Архангельское»): — У нас коллекция небольшая. Это портреты, интерьеры дворцов Юсуповых, парковое искусство на снимках выдающихся фотохудожников. Установлено авторство Надара, Ностица, Деньера, Дьяговченко и других.

М. Стручева (Государственная историческая библиотека): — Мы располагаем всей фотолитературой — от Дагера и Грекова до последних номеров «СФ». Храним 12 знаменитых тетрадей Деньера, фолианты Вишнякова, Дмитриева, тисненые золотом фотоальбомы Найденова о Москве. Готовы рассказать о редких фотоизданиях.

Е. Герасимова (Музей А. М. Горького): — Предлагаем редкую коллекцию фотографий Буренина — спутника А. М. Горького в поездке по Америке. Есть фотографии работы М. Пешкова — сына писателя (личности во многом загадочной и трагической).

Т. Поповкина (Музей Л. Н. Толстого): — Открыто новое фотографическое имя — Беленький. Снимал толстовцев и Ясную Поляну после смерти писателя. Высланный из страны первый биограф Л. Н. Толстого — Бирюков, оказывается, тоже снимал. Можем о них рассказать.

Л. Упит (Государственный Центральный архив кинофотодокументов СССР): — Сегодня мы активно работаем над тематическим, а также над именными и авторскими каталогами. Обнаружили большую коллекцию авторских отпечатков первого русского фотопортретиста С. Левицкого. Пожалуй, это самая большая наша сенсация.

С наиболее интересными материалами, о которых мы узнали, редакция постарается познакомить читателей в последующих номерах «СФ».

Классики автохрома

К нам часто обращаются с вопросами читатели: «Когда зародилась идея цветной фотографии! Расскажите о первых фотохудожниках-«цветниках». Охотно выполняем эту просьбу.

Идея запечатлевать мир в красках родилась, как ни странно, еще до изобретения дагеротипии. Венский профессор Т. Зеебек получил отпечатки красного и фиолетового цветов спектра в 1810 году. В год обнародования дагеротипии (1839) английский ученый Дж. Гершель воспроизвел уже все цвета спектра и очень близко к натуре (часть отпечатков хранится в Политехническом музее в Москве). В 1848—1855 годах француз Э. Беккерель продвинулся в изысканиях еще дальше. В конце 1860-х годов выдающиеся опыты по закреплению цветного изображения провел Луи Дюко дю Орон. Но первым качественным способом съемки на цветной пластинке считается интерференцированный метод француза Г. Липпмана (1891). Правда, способ этот не получил широкого распространения из-за сложности лабораторного процесса. Однако он открыл путь трехцветной фотографии братьев О. и Л. Люмьер, названной ими автохромом. Это был простой и доступный способ. Изображение получалось на стекле и рассматривалось на просвет сквозь волшебный фонарь. В 1907 году братья наладили промышленное производство автохромных пластинок. Фабрика «Люмьер» снабжала цветными фотоматериалами все страны до 1930-х годов. На автохроме работали выдающиеся отечественные фотохудожники С. Прокудин-Горский, Н. Петров, писатель Л. Андреев, многие фотолюбители — члены фотографических обществ.
Классиками автохрома первой величины в мире признаны барон Адольф де-Мейер (Германия), Альвин Кобурн (США), Генрих Кюн (Австрия). На этих мастеров равнялись, у них учились, им подражали. Вот что писал в начале века русский журнал «Вестник фотографии»: «Трех мастеров связывает тесная творческая дружба. Сходство их с великими живописцами иногда поразительно. Не только люди, но даже предметы «живут» в их снимках. Барон де-Мейер снимает исключительно мягкой оптикой. Размытость линий, гармония цветовых пятен, расчет на восприятие зрителя, дополняющего намеченное в снимке своим воображением, — характерные черты его стиля. Более всего занимают барона колористические проблемы, кои он разрешает с вдохновенной легкостью и вкусом. Достойным соперником ему в этой области можно указать Генриха Кюна. В Кюне угадывается одареннейший современник импрессионистов. Динамика, пластика, чувство света очаровательны»...

Сведения о технике

Автохромные пластинки покрывались тонким светочувствительным слоем, богатым серебром. Между слоем и стеклом располагался цветной растр — своеобразный светофильтр, состоящий из мелких крахмальных зерен, частичек смол и других веществ, окрашенных не растворимыми в воде красками в три цвета (оранжевый, зеленый и сине-фиолетовый).
Трехцветную пластинку вкладывали в кассету стеклянной стороной к объективу. Экспонировали в 50—60 раз дольше обычной черно-белой пластинки. Проявляли 3 мин при 18°C в проявителе следующего состава: метол — 7,2 г, гидрохинон — 2,3 г, сульфит — 100 г, бромистый калий — 3 г, нашатырный спирт — 16 см³, вода — 2400 см³. Промывали и погружали в другой раствор: вода — 1000 см³, двухромовокислый калий — 5 г, серная кислота — 10 см³. Снова промывали 1 мин. Выносили на свет и допроявляли в том же проявителе. Опять промывали 2—3 мин и сушили. После второго проявления (на свету) негатив превращался в диапозитив. После сушки пластинку покрывали даммаровым лаком для прочности.

* * *

На 3-й и 4-й обложках «СФ» воспроизводим автохромные отпечатки выдающихся фотохудожников из собраний Фотомузея Союза журналистов СССР. Подбор автохромов выполнила **Л. Блюмкина**. Пересъемку на слайды осуществил **Д. Луговьер**.

АДОЛЬФ ДЕ-МЕЙЕР. ГЕРМАНИЯ.
НАТЮРМОРТ С КРАСНОЙ СКАТЕРТЬЮ. 1908 г.

АЛЬВИН КОБУРН. США.
ЖЕНЩИНА В КРАСНОМ. 1908 г.



ГЕНРИХ КЮН. АВСТРИЯ.
ПОРТРЕТНАЯ ГРУППА. 1908 г.





Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70869